H. LEICHTENTRITT



ANALYSE VON CHOPINS KLAVIERWERKEN

II

MAX HESSES VERLAG, BERLIN

LEICHTENTRITT, CHOPIN II

In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre). 8. Aufl. geb. M. 110,–.

2/3. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme u. der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 7. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 200,–.

4. Riemann, Handbuch der Orgel. (Orgellehre) 4. Aufl. geb. M. 140,–.

5. Riemann, Handbuch der Musik. (Allgemeine Musiklehre) 7. Aufl. geb. M. 140,–.

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels. 7. Aufl. geb. M. 110,–.

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 5. Aufl. geb. M. 140,–.

8/9. Riemann, Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 7. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 225,–.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel. (Harmonieübungen am Klavier) 5. Aufl. geb. M. 140,–.

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats) 6. Aufl. geb. M. 110,–.

12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. geb. M. 110,–.

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violoncellospiels. 4. Aufl. geb. M. 110,–.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 7. Aufl. geb. M. 110,–

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 8. Aufl. geb. M. 150,–.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 4. Aufl. geb. M. 110,–.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl. geb. M. 110,–.

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 225,–.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 3. Aufl. geb. M. 180,–.

21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft) 3. Aufl. geb. M. 110,–.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil). 2. Aufl. geb. M. 140,–.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 3. Aufl. geb. M. 110,–.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. geb. M. 110,–.

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. geb. M. 140,–.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

F. Chopins sämtliche Klavierwerke

Max Hesses Handbücher
Band 58

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Analyse
der
Chopin'schen Klavierwerke

von

Hugo Leichtentritt

Band 2

1922

Max Hesses Verlag, Berlin W 15

Inhaltsverzeichnis

I. Kapitel

Die Balladen

Mit seinen vier Balladen hat Chopin der Klaviermusik eine neue Gattung erschlossen, deren Eigentümlichkeit nicht so sehr in neuen Formideen liegt, als in neuen Stimmungen legendären Gepräges, für deren Ausdruck weder die aufs Architektonische gerichtete Fugen- und Sonatenform taugten noch die Lyrismen der reinen Liedformen. So schuf sich Chopin für ein Gemisch lyrischer, epischer und dramatischer Elemente seinen Balladenstil, der sich formale Elemente vom Lied, vom Rondo, der Sonatenform, der Variation her ausleiht. Die Balladen sollen durch Gedichte von Mickiewicz und anderen angeregt sein. Die Richtigkeit dieser Überlieferung selbst vorausgesetzt, hat man dennoch nicht im mindesten nötig, sie als Programmusik zu deuten und zu werten. Sie lassen sich aus sich selbst durchaus genügend ausdeuten und prägen ihre Stimmungen in Tönen so klar aus, daß man auf die immer unzulängliche und oft irreführende Erklärung der Musik durch Poesie ganz verzichten kann. Die Ballade als Gattung der Instrumentalmusik ist in solchem Maße für Chopin bezeichnend, seiner Eigenart angepaßt, daß sie starke Nachfolge kaum gefunden hat. Wenn man die beiden Lisztschen Balladen, das op. 10 und etwa noch die zwei Rhapsodien von Brahms und Griegs op. 24 nennt, so ist so ziemlich erschöpft, was aus der neueren Balladenliteratur belangreich ist. Was Schumann von Chopins 2. Scherzo in B-moll schreibt: es wäre „nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- und verachtungsvoll" — das ließe sich als treffende Charakteristik auf alle Balladen Chopins wie auch die ihnen nah verwandten Scherzi anwenden.

Erste Ballade

(G=moll) op. 23

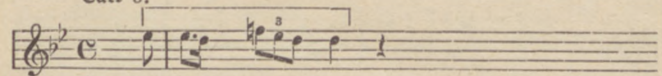
Entstanden wahrscheinlich vor 1831. Erschienen 1837

Aufbau des Stückes in einer der Sonate verwandten Form mit dem Unterschied, daß bei der Reprise im dritten Teil die Reihenfolge von Hauptsatz und Seitensatz umgekehrt wird, die Reprise überhaupt mit großer Freiheit verwendet wird und eine ausgedehnte Coda als Gegengewicht gegen die Durchführung in der Mitte (nach Beethovenschem Muster) sich ausbreitet. Die Hauptlinien der Struktur gliedern sich wie folgt:

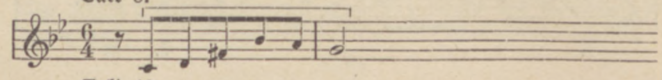
I. Einleitung	Takt	1—8	(G=moll).
A) Hauptsatz mit Überleitungss.	=	8—67	(G=moll nach Es=dur.)
B) Seitensatz	=	68—82	(Es=dur).
C) Schlußsatz	=	82—94	(Es=dur nach A=moll).
II. Durchführung	Takt	94—105	(über Hauptsatz A, in A=moll).
	=	106—135	(über Seitensatz B, in A=dur nach Es=dur).
	=	135—166	(Es=dur mit Ausweichungen).
III. Reprise B und C	Takt	166—194	(Es=dur).
A (abgekürzt)	=	194—208	(G=moll).
IV. Coda	=	208—263.	

I. Die Einleitung ist besonders wichtig, weil das rhythmische und melodische Geschehen des ganzen Stückes zum größten Teil in ihr wurzelt. So ist die Phrase in Takt 5 der Anstoß zum zweiten Glied des Hauptthemas, wie auch der Figurierung der Passagen das ganze Stück hindurch. Man vergleiche die Takte 5, 8, 48, 124, 138, 156, 208, 242, um die gemeinsame Wurzel aller dieser Rhythmen zu bemerken:
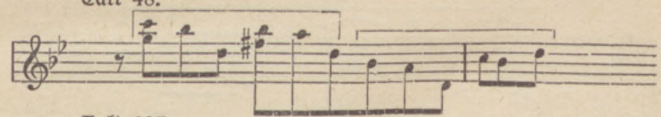
Takt 5.
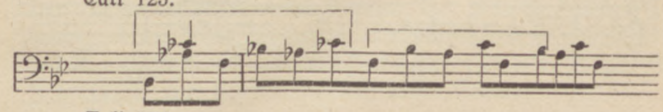


Die Antwort darauf:
Takt 8.
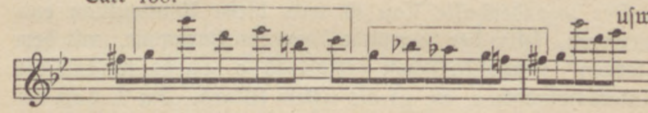


Takt 48.



Takt 125.
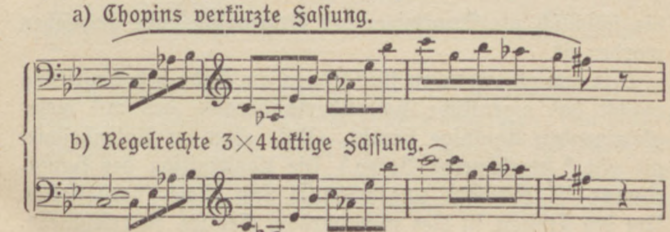


Takt 138.

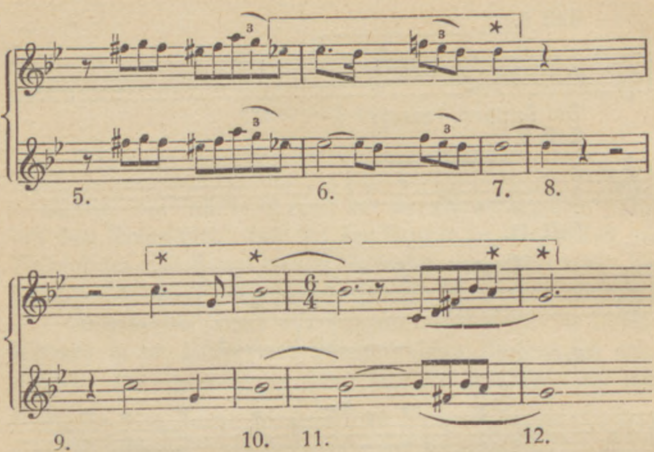


Die Einleitung reicht noch bis in den zweiten Takt des 6/4=Taktes hinein. Ihre 8 Takte sind nicht zu verstehen als 2×4 Takte, sondern vielmehr als eine Verkürzung von 3×4 Takten auf 8 Takte. Die folgende Gegenüberstellung der Chopinschen unregelmäßigen verkürzten Fassung (3+2+3 Takte) mit der regelrechten 3×4taktigen Fassung wird den Sachverhalt klarmachen und den Reiz der Chopinschen Fassung vor Augen führen:

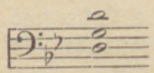
a) Chopins verkürzte Fassung.



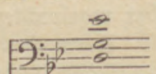
1. Takt. 2. 3. 4.



Der legendenhafte Ton ist teils dieser Konstruktion entsprungen, teils der zugrunde liegenden Harmonie, mit dem „fernen“ neapolitanischen Sextakkord c, es, as (anstatt der Unterdominante c, es, g) als erstem Akkord. Im 7. Takt notieren die meisten Ausgaben den Quartsextakkord



anstatt der viel ausdrucksvolleren kleinen None:



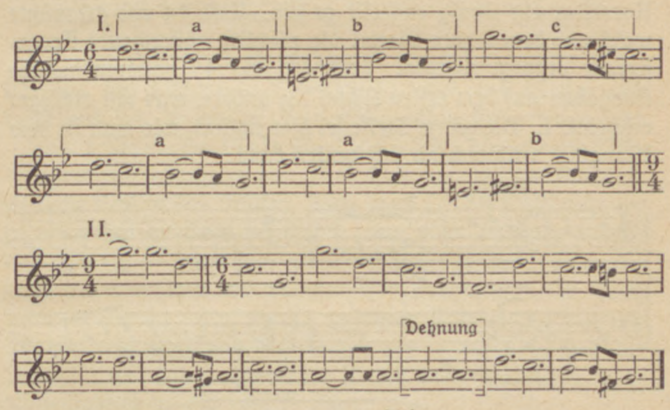
die fälschlich als Druckfehler der Originalausgabe angesehen worden ist.

Aus den absteigenden fünf Tönen am Ende der Einleitung wächst das eigentliche Hauptthema heraus, das auf dieser absteigenden Tonfolge beruht. (Vgl. oben im Notenbeispiel die mit * bezeichneten Noten.) Die Konstruktion des Hauptthemas ist durchaus ungewöhnlich und schwer verständlich. Um die Einsicht in dies merkwürdige Gebilde zu erleichtern, ist es hier in einem auf das wesentliche vereinfachten Extrakt

wiedergegeben, der auch die irreführenden, falschen Taktstriche des Originals richtigstellt. Chopins 25 Takte sind nicht aufzufassen als 3×8 Takte mit einem Takt Dehnung, also nicht dreiteilig, sondern vielmehr zweiteilig, 12 + 13 Takte. Bezeichnet man die verschiedenen 2taktigen Melodieglieder der ersten Hälfte mit a, b, c, so ergibt sich als Konstruktion die Folge:
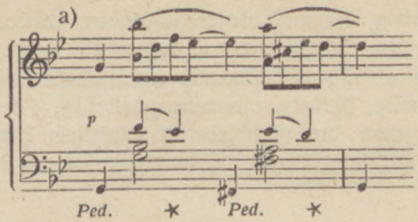
	a	b	c
a	a	b	

Der Beginn des zweiten Teils wird markiert durch einen eingeschobenen 9/4-Takt, dem alsbald wieder 6/4 zu folgen hätten, und dann weiterhin die Taktstriche wie bei Chopin gestellt. Der Agitato-Charakter zu Anfang des zweiten Teils wird bedingt durch die Störung des rhythmischen Ablaufs, den 9/4-Takt und die dem melodischen Gang eigentlich widersprechende Baßführung und Harmonisierung dieser Takte:
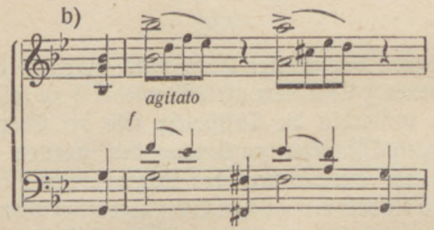


Im nächsten Abschnitt (Takt 36—44) ist verschiedene Taktbehandlung für Vordersatz und Nachsatz anzuraten. Den Vordersatz spiele man genau, wie Chopin notiert (a), das forte und agitato des Nachsatzes macht seine volle Wirkung, wenn man wie bei b spielt, als ob die Taktstriche ein Viertel nach rechts verschoben wären:
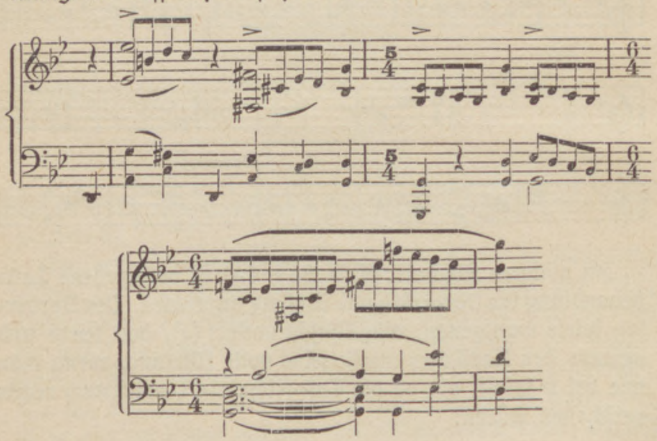
a)



b)
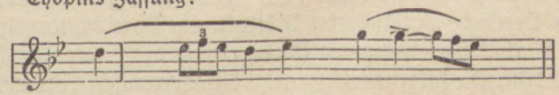


Die folgende Periode (Takt 44—47) scheint durch nachlässige Korrektur ein wenig entstellt zu sein. Takt 44 und 46 müßte wohl auf dem letzten Viertel die plötzlich abbrechende Tenorstimme ergänzt werden. Takt 45 und 47 notieren manche Ausgaben auf dem ersten Achtel fis, andere, was mir richtiger erscheint, f. Die ganze Stelle sei hier notiert, wie man sie dem Klangbild entsprechend sich denken kann:

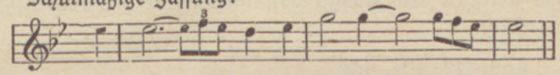


Klanglich sehr wirksam die Art, wie das stürmische crescendo und più mosso der folgenden 24 Takte sich besänftigt und den Posaunen- und Trompetenstößen sanfte Hörnerklänge folgen, bis schließlich eine weiche Klarinette mit der wundervollen Es-dur-Melodie des Seitensatzes hervorblüht, glüht und leuchtet. Diese Periode (Takt 68—82) besteht aus 8+7 Takten, ist also im Nachsatz um einen Takt verkürzt. Takt 81 ist eine glückliche Abkürzung für zwei Takte, die in ihrem regelrechten Ablauf den Schluß schleppend machen würden. Man vergleiche die Wirkung der Melodie in beiden Fassungen. Ein leichtes ritardando ist der verkürzten Stelle angemessen:

Chopins Fassung:

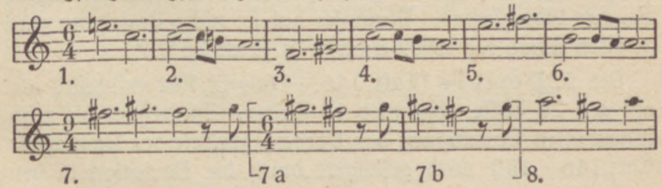


Schulmäßige Fassung:



II. Von Takt 94 an beginnt ein **Durchführungsteil**, der sich von den bisherigen Tonarten G-moll und Es-dur entfernt und sich in neuen, weit abliegenden Tonarten ergeht.
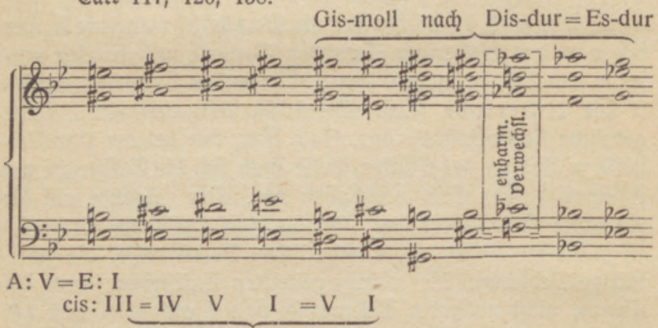
Die 1. **Periode** (Takt 95—106) stellt eine um 2 Takte gedehnte Achttaktphrase dar. Auch hier, wie bei der Parallelstelle zu Beginn des Stückes, stelle man sich die Taktstriche um je einen halben Takt verschoben vor. Der folgende auf die einfachste Grundform der Melodie zurückgeführte Grundriß zeigt die metrischen und rhythmischen Verhältnisse, die zweitaktige Dehnung, die richtig gestellten Taktstriche, den bei Chopin nicht notierten Taktwechsel von $\frac{6}{4}$ auf $\frac{9}{4}$. Zweck der Dehnung und des Taktwechsels ist die leidenschaftliche, rasche Klangsteigerung, die zum ff führt:



Die 2. Periode (Takt 106—126) ist ein durch Einschiebungen erweiterter 16-Takter. Die zarte, idyllische Es-dur-Melodie des Seitensatzes (Takt 68) ist hier triumphal im hellen A-dur zu glänzendster Klangentfaltung gebracht. Durchaus wagnerisch erscheint die Methode der Steigerung: der dreimal aufwärts anstürmende Oktavenskalenlauf (die zögernden Takte vor diesen Skalen, Takt 118, 120, 122 sind eingeschobene Dehnungen) atmet Tristanische Überschwenglichkeit, die sich bis zur Raserei orgiastisch steigert beim fff (Takt 124) mit seinem gewaltigen Steilabsturz. Wie ähnlich kehrt dies alles im Tristan-Vorspiel wieder!

Die 3. Periode (Takt 126—138) ist eigentlich nur ein ums Dreifache verlängerter Viertakt, ein Dominantorgelpunkt auf B als Überleitung und Vorbereitung des Es-dur-Einsatzes Takt 136. Die folgende Skizze zeigt die harmonischen Zusammenhänge zwischen dem Ausgangspunkt A-dur und dem Abschluß in Es-dur:

Takt 117, 126, 138.
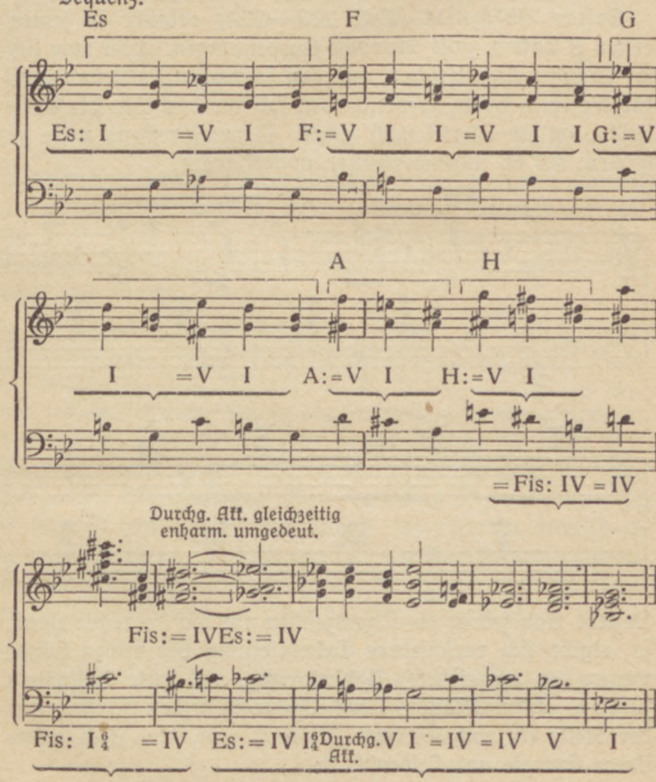


Die 4. Periode (Takt 138—146) verläuft regelrecht in Es-dur kadenzierend. Motivisch hat sie nahe Beziehung zum zweiten Absatz des ersten Hauptteils (Takt 36 ff.)

Die 5. Periode (Takt 146—166) ist klar ersichtlich als ein auf 20 Takte gedehnter 16-Takter. Interessant die wirkungsvollen Variationen des Vordersatzes wie des Nachsatzes: Takt 146—150 wird gesteigert durch die Variation in den

folgenden vier Takten; ähnlich verhalten sich zueinander die parallelen und doch geistvoll differenzierten Takte 154—158 und 158—166 (die viertaktige Dehnung hier inbegriffen). Die harmonische Deutung der Stelle Takt 150—167 folge hier. Sie stellt eine reich verzierte Es-dur-Kadenz dar, deren tonaler Ablauf unterbrochen wird durch eine von Es- über F-, G-, A-, H-dur ansteigende Sequenz; H-dur verknüpft sich dann mit Fis-moll, und durch enharmonische Umdeutung der variierten Fis-moll-Unterdominante wird die Rückkehr nach Es-dur angebahnt.

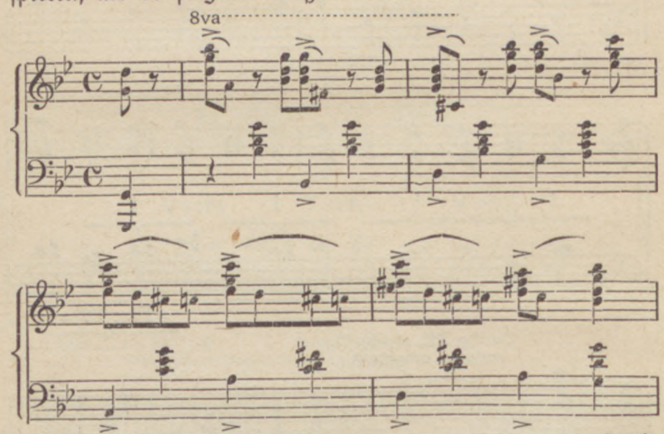
Sequenz.



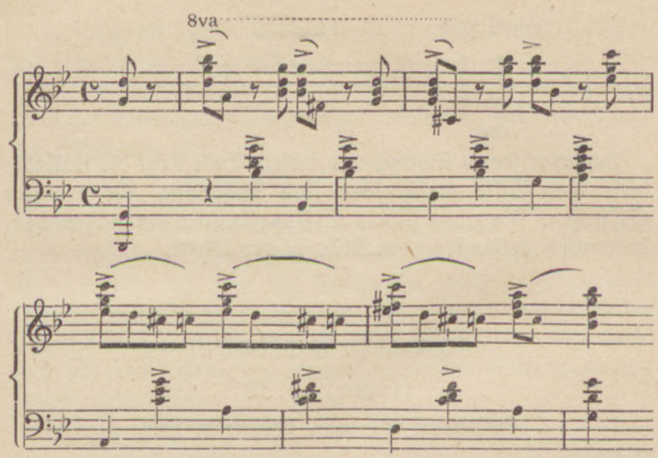
III. Die **Reprise** (Takt 166—194) beginnt am Gipfelpunkt der ganzen Ballade mit dem Thema des Seitensatzes B in Es-dur jetzt in stolzen Rhythmen, sieghaft geschwellt, in ritterlichem Elan zu hinreißender Wirkung gebracht. Beim meno mosso (Takt 194—208) kurzer Rückblick auf das Hauptthema a, das sotto voce, pp beginnt, nur um zu erneuter Klangsteigerung sechs Takte lang Atem zu holen. Übrigens ist diese Stelle bis auf die abschließenden appassionato-Takte eine genaue Parallele (einen Ton tiefer) der Stelle Takt 95—106.

IV. Die breite Coda (presto con fuoco) zerfällt in drei Teile: Takt 208, 224, 250 beginnend.

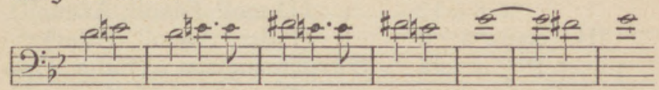
Erster Abschnitt (Takt 208—224) erlaubt in seinen ersten 8 Takten zwei metrische Ausdeutungen. Hält man sich an Chopins Akzentzeichen auf den schwachen Taktteilen auch für die linke Hand, so verschieben sich für das Ohr die Taktstriche um ein Viertel nach rechts. Dementsprechend wäre zu spielen, als ob folgendermaßen notiert wäre:



Bezieht man jedoch die Akzentzeichen nur auf die rechte Hand, so ergibt sich verschiedene Takteinteilung der beiden Hände wegen der umgekehrten Baßbetonung, und diese Auffassung führt zu einem Widerspiel der Akzente in beiden Händen, das der Stelle ein noch stärkeres „fuoco" gibt, eine noch intensivere Energie und Leidenschaft:
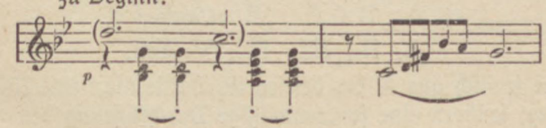


Der **zweite Abschnitt** (Takt 224—250) erhält seinen hinreißenden Schwung durch die lange hinausgezögerte Kadenz, den verspäteten Eintritt des tonischen Dreiklangs erst im 26. Takt (Takt 250). Die markigen Trompeten- und Posaunenklänge (Takt 238—249) umschreiben in weiter Dehnung das Motiv:
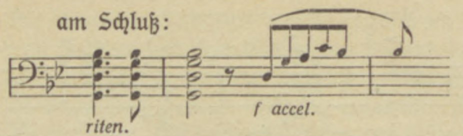


das seinen Ursprung hat in der Steigerung des Hauptthemas Takt 101 ff. und 201 ff). Der **letzte Abschnitt** (Takt 250 bis 263) bringt den ersten Takt des Hauptthemas in einer interessanten Umgestaltung. Aus den leisen Begleitakkorden zu Anfang ist jetzt ein lastendes Motiv von ehernem, tragischem Klange geworden, aus der demütig anschmiegsamen, rührend sanften Phrase ein wild anspringendes, schreckhaft jäh auffahrendes accellerando. Hier die Gegenüberstellung:

zu Beginn:



am Schluß:



Zwischen jenem Anfang und diesem Ende liegt die Ballade, diese vier Takte umschreiben ihre Stimmung, ihr erregtes Geschehen. Die ganze Coda ein Hauptbeispiel des pathetischen, dramatisch deklamierenden Stils in der Musik.

Zweite Ballade

(F-dur) op. 38

Entstanden vor 1839. Erschienen 1840

Aufbau:

I. Andantino.	2 Takte Einleitung.			
	8+8	=	a	(F-dur).
	8	=	a	(A-moll, C-dur).
	8+8+4+4+4	=	a	(F-dur, A-moll, F-dur).
II. Presto.	8+8	=	b	(A-moll, G-moll, D-moll).
	8+12	=	c	(D-moll, F-moll, As-moll).
III. Tempo	6+8	=	a	(F-dur, A-moll, F-dur).
Imo	45	=	Durchführung von a	(F-dur, Des-dur, Ges-dur, Es-dur, E-dur, C-dur, F-dur, D-moll).
IV. Presto.	8+8	=	b	(D-moll, A-moll).
	12	=	a	(A-moll).
V. Coda.	8+8+4+8+8 Takte (A-moll mit Ausweichungen).			

Immer abwechselnd ein idyllisches, liedmäßiges andantino, mit einem wie ein rasender Sturmwind dahinfegenden presto, nach dem Schema:

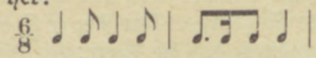
A B A B Coda.

I., II., III., IV., V. Teil,

wobei freilich das A des dritten Abschnitts nicht eine Wiederholung, sondern eine sonatenmäßige Durchführung des ersten

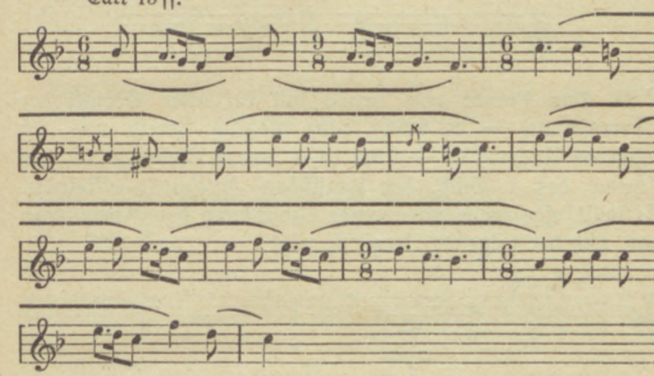
A ist, auch die beiden Abschnitte B (II. und IV. Teil) erhebliche Varianten aufweisen.

I. Der idyllische, pastorale Klang der lieblichen, wie ein Volkslied anmutenden Weise rührt von ihrem leicht beschwingten Rhythmus her:

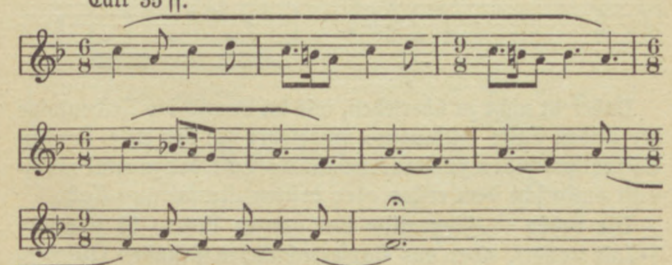


von ihrer, Flöten und Schalmeien nachahmenden Satzart und ihrer einfachen, streng tonalen diatonischen Harmonik. Takt 18—26, 38—46 sind die Taktstriche falsch gestellt: Man rücke sie im Geiste an die richtige Stelle. Durch diese Korrektur enthüllen sich auch einige sonst leicht übersehene, entzückende metrische Feinheiten. Die genannten Stellen wären folgendermaßen aufzufassen:
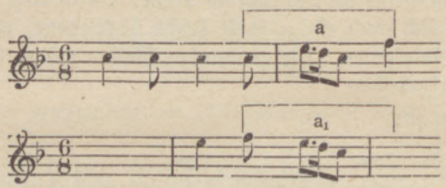
Takt 15 ff.
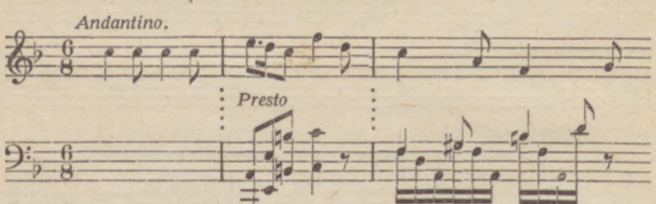


Takt 35 ff.



Die metrische Feinheit liegt, wie diese Beispiele zeigen, in der durch den mehrmaligen Taktwechsel ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) bewirkten veränderten Bedeutung des nämlichen Melodieglieds, indem es an manchen Stellen auf betontem, an anderen auf unbetontem Taktteil steht. Der Vergleich von a und a_1 im folgenden Beispiel macht den Sachverhalt klar, der in Chopins Notierung verdunkelt wird, dadurch, daß die Figur: $\frac{6}{8}$ ♪ | ♩. ♬ ♩ 𝄾 | jedesmal ohne Unterschied auf den Taktanfang gesetzt ist. Der innere Sinn der Melodie verlangt jedoch beim Vortrag die bewußte Unterscheidung zwischen a und a_1:
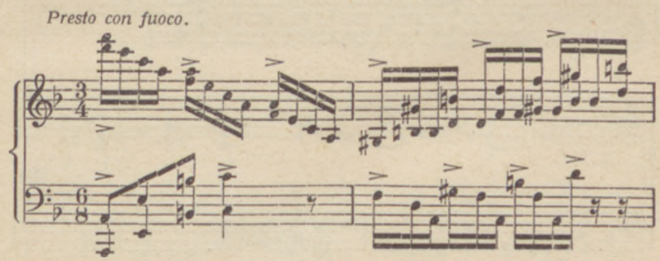


II. Das Presto con fuoco hat bei aller Gewalt der Überraschung — es bricht ganz plötzlich herein wie ein tobendes Ungewitter — doch enge innere Bindung mit dem Thema des I. Teils, der idyllischen Andantino-Melodie. Es stellt eine freie, variierende Umbildung des Andantino dar, wie der folgende Vergleich zeigt:



Dabei ist nicht zu übersehen, wie im Presto die Reihenfolge der beiden Takte andantino umgekehrt ist: der erste Presto-Takt entspricht dem zweiten Andantino-Takt, der zweite Presto-Takt entspricht dem ersten oder dritten Andantino-Takt.

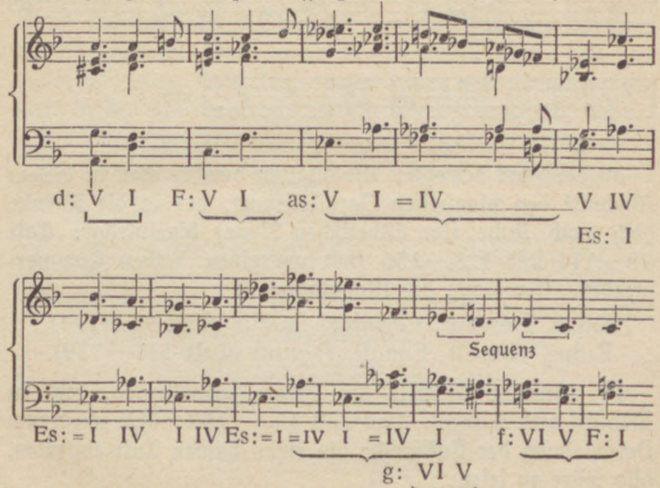
Die rasche $\frac{1}{16}$-Figuration des ganzen Presto ist zwar im $\frac{6}{8}$-Takt notiert, aber aus klaviertechnischen Gründen (Wiederholung des 4-Ton-Motivs durch drei Oktaven) ergibt sich bei der Geschwindigkeit des Stückes von selbst ein $\frac{3}{4}$-Takt in der rechten Hand. Die linke Hand dagegen wechselt ab mit $\frac{6}{8}$ und $\frac{4}{8}$ (in Achteltriolen), so daß bei richtigem Vortrag ein Gewirr von Akzenten entsteht, die zur aufregendsten Wirkung führen. So hat z. B. der erste Takt rechts drei Akzente, links zwei, der zweite Takt rechts drei Akzente, links vier.

Die Wirkung sollte sein, als ob notiert wäre:



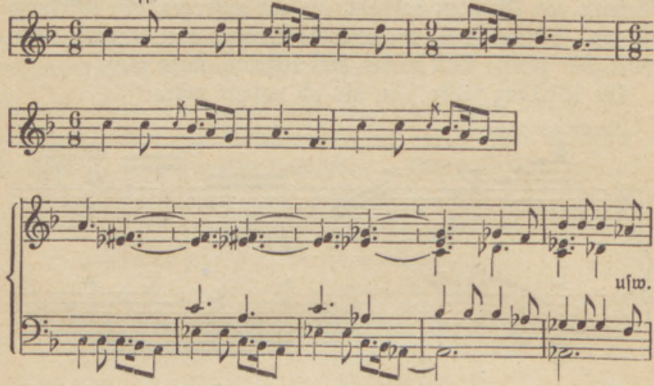
Der harmonische Extrakt der Stelle Takt 63—83 (Rückleitung zum Andantino) sei hier gegeben:

Sequenzen in Terzen aufsteigend; D-moll, F-dur, As-moll.

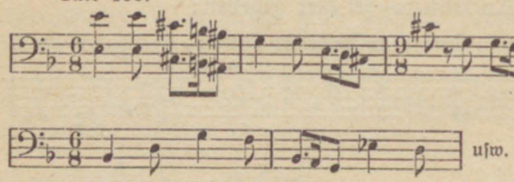


III. In diesem ganzen Durchführungsteil sind fast durchweg die Taktstriche falsch gestellt. So wäre z. B. von Takt 89 an zu lesen:

Takt 89 ff.



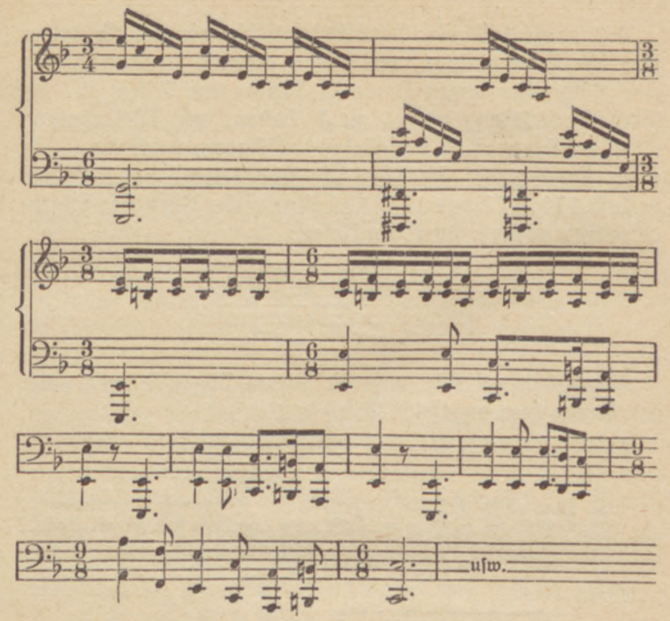
Takt 108.



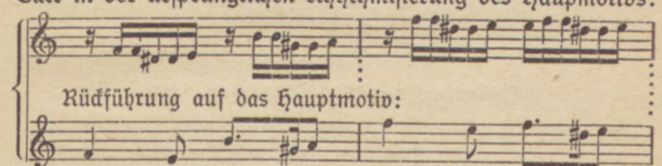
In der stark bewegten Modulation beachte man in diesem Abschnitt den planvollen Parallelismus, der in die Unruhe doch noch Ruhe (im ästhetischen Sinne) hineinträgt: Takt 98—111 und 123—136 sind um einen halben Ton verschieden. Der Gang der Modulation ist:

F-dur, Des-dur, Ges-dur, Es-dur (Takt 93—114),
E-dur, C-moll, F-moll, D-moll (Takt 115—139).

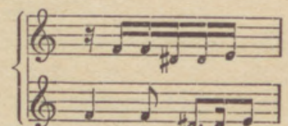
IV. Zweiter Eintritt des Presto con fuoco, jetzt in D-moll und A-moll. Von Takt 157—169 müßte wiederum Verschiebung der Taktstriche um einen halben Takt eintreten, also wäre zu lesen:
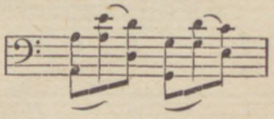


V. Agitato. Diese Coda ist motivisch nur eine Variante des Hauptmotivs, und zwar in doppeltem Sinne. Einmal entspricht jeder Takt des agitato dem korrespondierenden Takt in der ursprünglichen Rhythmisierung des Hauptmotivs:



Dann aber ist das ½taktige agitato-Motiv in sich schon eine Verkleinerung des Hauptmotivs:

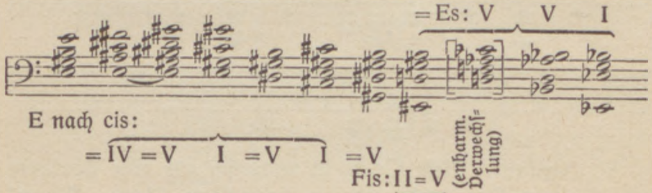


Das „agitato" wird bewirkt durch die wie vor Erregung zitternde Tonrepetition, durch das atemlos Keuchende, das eine Folge der kurzen Pause zu Beginn des Taktes ist. In ihrer Gruppierung von 4 zu 4 Takten, der Wiederholung einzelner Gruppen in verschiedenen Oktaven, wirkt die Coda einer Passacaglia ähnlich. Die Phrasierung der Baßfigur in Takt 171, 172 und 175, 176 ist in vielen Ausgaben folgendermaßen notiert; über den Noten:



Sinngemäßer stellte man die legato-Bögen so, wie unter den Noten hier angezeigt ist.

Harmonische Deutung der Takte 177—189:



Dritte Ballade

(As-dur) op. 47

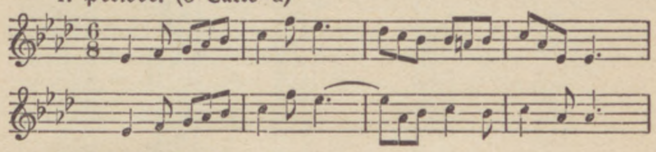
Entstanden vor 1842. Erschienen 1842

Aufbau:

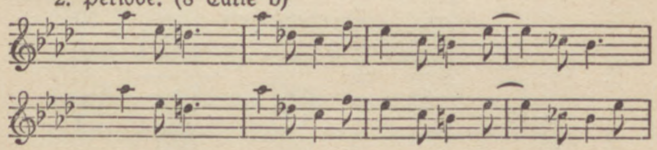
I. Exposition der Themen	A	Takt	1—52	(As-dur, F-moll, As-dur).
	B	„	53—116	F-dur, C-dur, F-moll, F-dur, C-dur).
	C	„	126—144	(As-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, As-dur).
	B_1	„	144—157	(As-dur nach Des-moll—Cis-moll).
II. Durchführung	D	Takt	157—211	(Cis-moll; H—E‖C—F‖D—G‖Es—As) Sequenz
III. Gek. Reprise	A	„	211—230	(As-dur).
Coda = C_1		„	231—241	(As-dur).

I. Den meisterlichen Klaviersatz des ersten Hauptteils A lernt man am einfachsten würdigen, wenn man mit Chopins Fassung Takt für Takt den hier folgenden melodischen Auszug vergleicht, der gleichzeitig in der 4. und 5. Periode die verlängernden Einschiebsel zeigt und Taktverschiebung durch bei Chopin nicht notierten zweimaligen Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{8}$-Takt richtigstellt. Die kontinuierliche Linie dieses melodischen Auszuges beseitigt Chopin durch Verteilung auf verschiedene Höhenlagen der Klaviatur, durch Auflockerung vermittels eingestreuter kleiner Pausen, durch Gegenstimmen, die stellenweise dem Ohr den Melodiekern verhüllen, durch Auflösung in biegsame Figuration. Mit allen diesen Mitteln des Klaviersatzes erreicht er jene klanglich fesselnde, farbig wirkende, belebte Fassung, der gegenüber eine noch so geschickte „Harmonisierung der Melodieskizze immer dürftig bleiben wird.

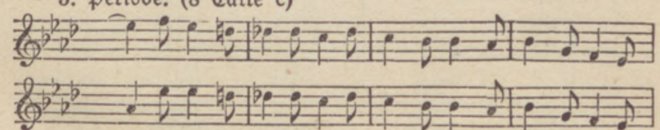
1. Periode. (8 Takte a)

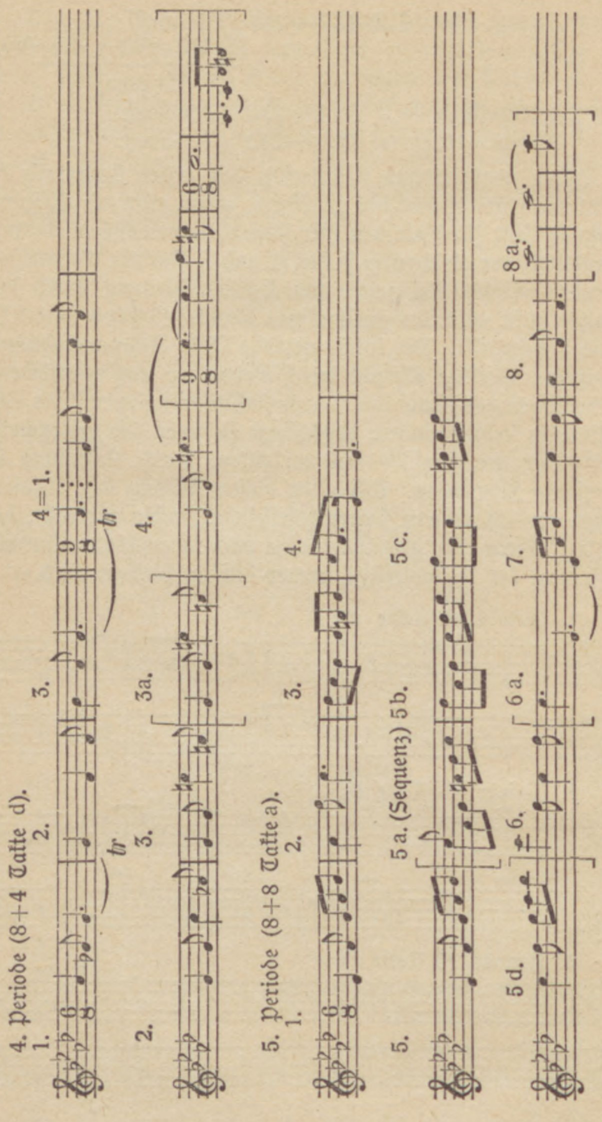


2. Periode. (8 Takte b)



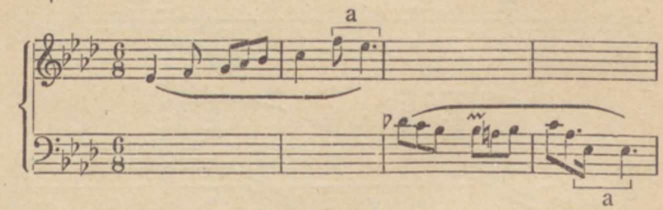
3. Periode. (8 Takte c)
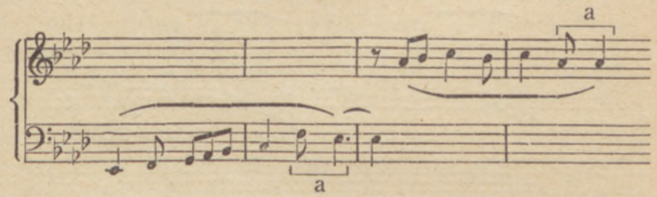




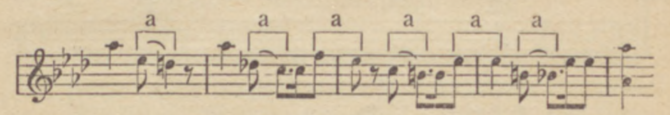
Nun zur Betrachtung im einzelnen.

I. Der Bau des liedmäßigen, 8taktigen Themas von absonderlichem Reiz, indem seine vier Glieder, je 2 zu 2 Takte an verschiedene Stimmen verteilt sind: Sopran, Tenor, Baß, Sopran:
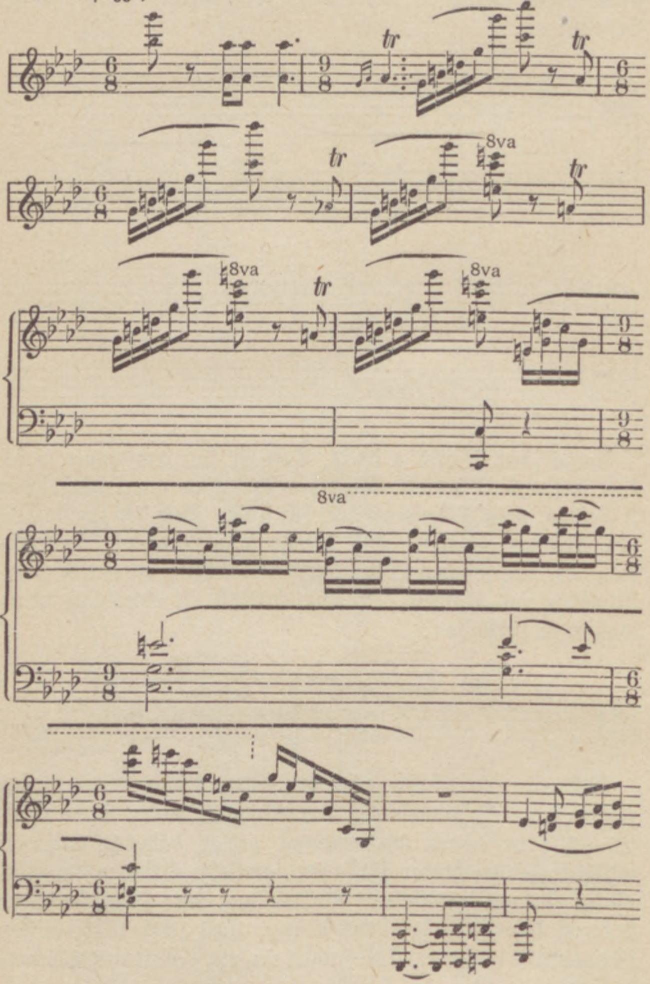




Zumal das Motiv a im 2. Takt ist für das ganze Stück das treibende Moment. Zuerst erscheint es am Schluß jedes 2. Taktes, vom 8. Takt an Takt für Takt. Auch der zweite Teil des Themas (Takt 8—21) bringt jene spannende Auflockerung der melodischen Linie, durch Verteilung an verschiedene Stimmen und Pausen. Die Melodielinie ist etwa folgendermaßen zu verstehen:
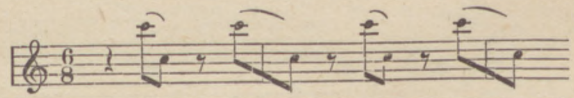


Takt 17—25 Motiv |a| in der linken Hand, dazu in der rechten eine Gegenmelodie. Der Abschluß dieses Teils (Takt 26—37) besonders wirkungsvoll gesetzt, dadurch, daß vermittels weitgreifender Passagen sämtliche Oktaven der Klaviatur in gut gewählter Abwechslung ins Spiel kommen; dadurch koloristisch fesselnder Klang. Takt 29 ff. tritt ein (bei Chopin nicht notierter) Taktwechsel ein, ein $\frac{9}{8}$-Takt eingeschoben,

dadurch Veränderung der Akzente, so daß der Triller immer auf die letzte Zählzeit des Taktes kommt, nicht in die Mitte, wie notiert. Ich lese folgendermaßen (vergleiche auch die Melodieskizze):
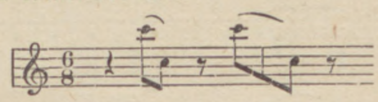


Im letzten 9/8-Takt ist die aufwärts wirbelnde Passage der rechten Hand in Sextolengruppen so notiert, wie sie aus klaviertechnischen Gründen dem Ohr sich bei rascher Ausführung präsentiert.

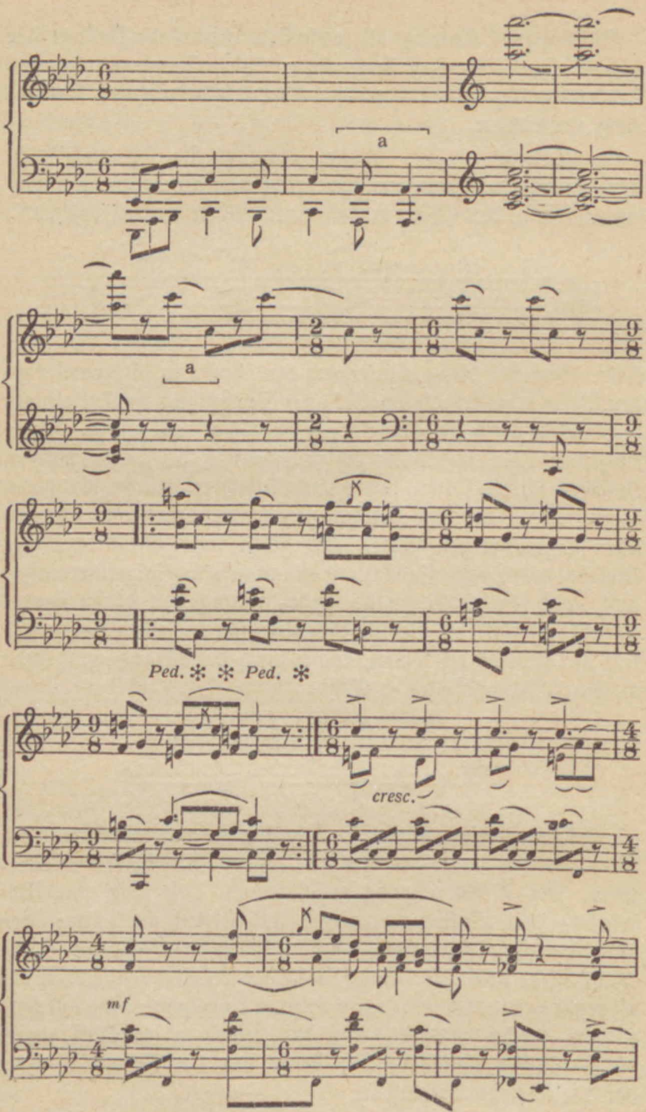
B. (Takt 52—116). Dieser ganze zweite Hauptabschnitt wird in seinem Rhythmus beherrscht von dem oben angezeigten Motiv a, das schon in den einleitenden Takten erscheint:

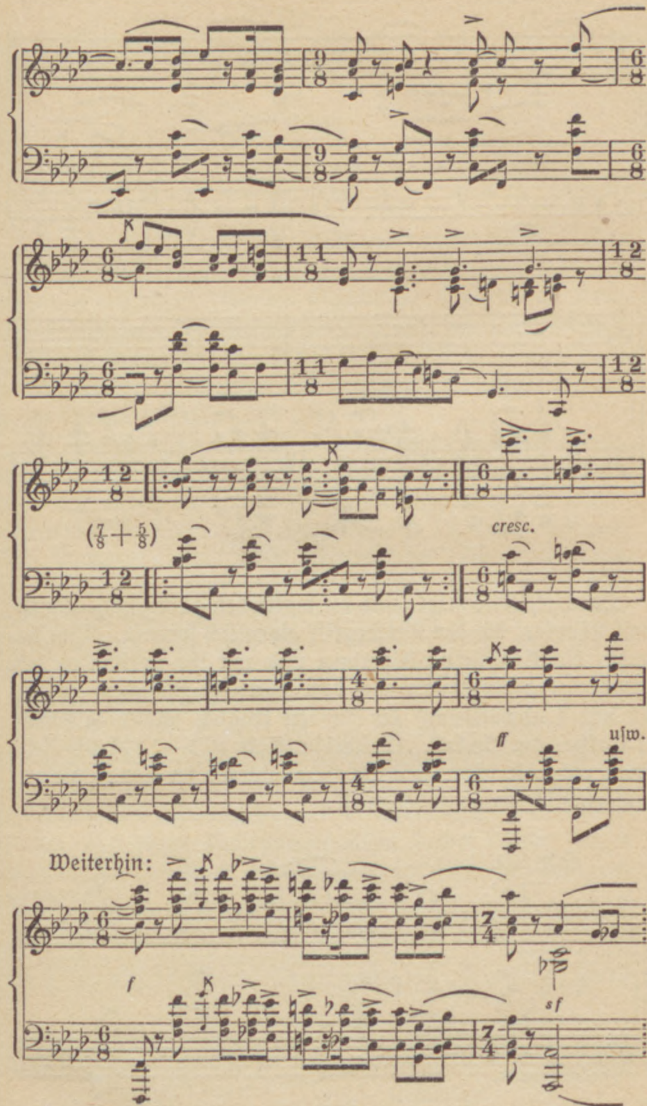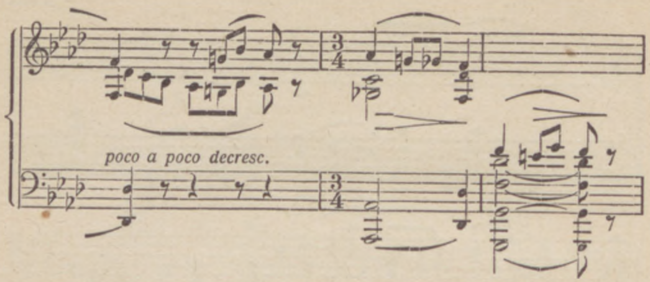


Aber schon bei dieser Einleitung der schwer zu interpretierenden Stelle erheben sich Zweifel über die rhythmische Auffassung. Gemeinhin wird die ganze Stelle im 6/8-Takt aufgefaßt. Dieser eingewurzelten Auffassung sich zu entziehen, dürfte den meisten Spielern schwer fallen, sogar unnatürlich erscheinen. Trotzdem ist sie falsch, wie eine peinlich genaue Beachtung des Chopinschen Textes zeigen sollte. Die ganze kapriziöse Grazie der Melodie wird erst offenbar, wenn man etwa folgendermaßen liest, auch die traditionelle Pedalisierung der neuen Lesart anpaßt, so daß die kleinen Achtelpausen in jedem Takt wirklich als Pausen erscheinen, nicht durch Pedalklang ausgefüllt werden. Das einleitende Motiv:

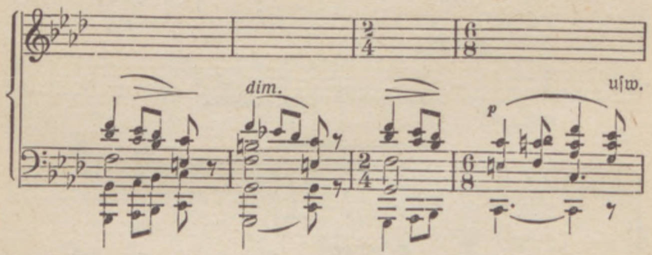


als 6/8-Takt gelesen ergibt die Rhythmisierung mit Akzent auf jeder zweiten Note der Gruppe, also entsprechend dem Motiv a. Die Weiterführung zeigt jedoch, daß hier eine Umkehrung des Motivs a vorliegt, mit Akzent auf jeder ersten Note der Triolengruppe, also im Sinne des 4/4-Taktes. Vielleicht ist es praktisch ratsam, in diesen einleitenden Takten den Übergang von der einen zur anderen Rhythmisierung durchzuführen, indem man erst an das Motiv a anknüpft, dann die Betonung umkehrt. Ich denke mir die klare Notierung der Stelle folgendermaßen:


a
a
Ped. ✻ ✻ Ped. ✻
cresc.
mf
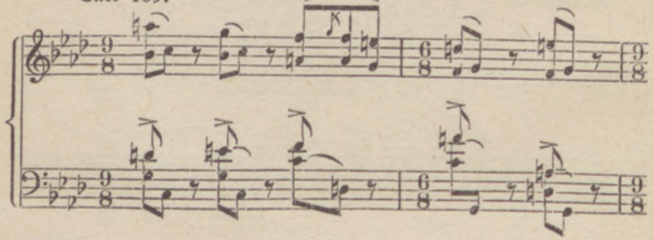

(7/8 + 5/8)
cresc.
ff
usw.
Weiterhin:
f
sf
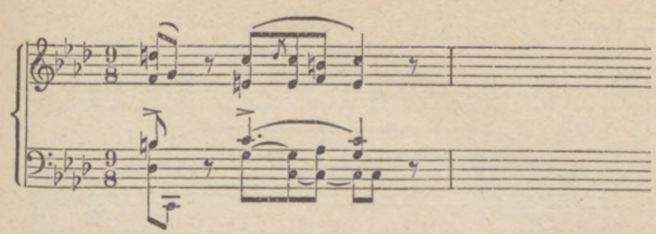




Das Notenbild zeigt dann die merkwürdig freizügige Rhythmik Chopins, die den Taktbegriff eigentlich sprengt. Man beachte die klangliche Steigerung und mit ihr verbunden den Wechsel des Ausdrucks von dem kapriziös-graziösen Anfang ($\frac{6}{8}$ mit $\frac{9}{8}$ abwechselnd) bis zu den tragisch schwer lastenden $\frac{3}{4}$-Takten am Schluß. Weiterhin (Takt 109—112) übersehe man nicht die schön geführte Gegenstimme im Tenor, die unaufdringlich hervorzuheben ist:

Takt 109.
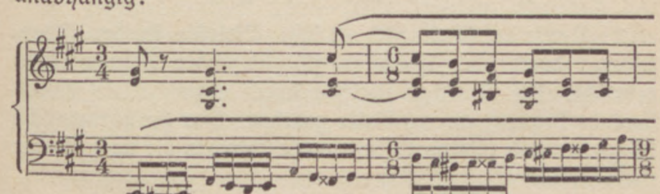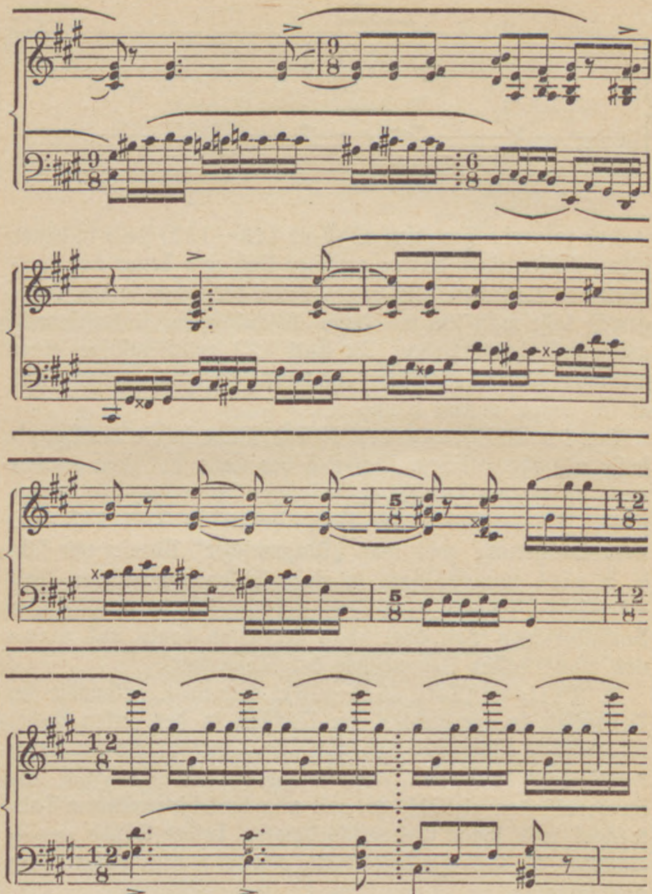




Der folgende Hauptteil C (Takt 116—157) stellt in seiner ersten Hälfte einen Dialog zwischen Baß und Tenor dar, umspielt von eleganten, flüssigen Figuren der Oberstimme. Demgemäß lasse man das melodische Geschehen der Unterstimmen gebührend hervortreten. In Takt 122 wird infolge eines weitverbreiteten Lesefehlers sehr häufig fälschlich gelesen g und as im Tenor, anstatt b und ces.
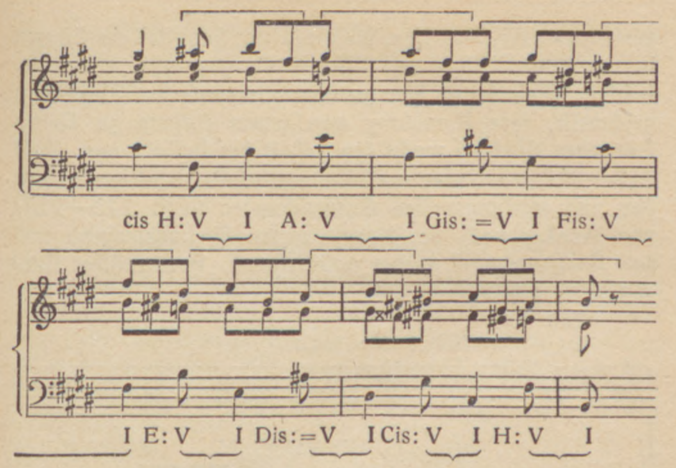
Der **Durchführungsteil** D beschäftigt sich in der Hauptsache mit thematischem Material des Teils B. Vom mezza voce anfangend bereitet er in langer Steigerung den triumphalen Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 213 vor. Diese Steigerung geht nach „Wagnerscher" Manier vor sich, d. h. nicht unaufhaltsam in einer steilen dynamischen Aufwärtskurve, sondern des öfteren unterbrochen durch plötzliches Zurückspringen von dem schon erreichten forte auf piano und wiederholtes Neuanheben der Steigerung.

1. **Periode** (Takt 157—173): Cis-moll. Melodie im Vordersatz in der rechten, im Nachsatz in der linken Hand. Rhythmische Einteilung des laufenden Kontrapunkts der linken Hand, Takt 157—164 auf verschiedene Arten möglich, am sinngemäßesten vielleicht so, mit mancherlei spannendem Taktwechsel und sogar Taktverschiebungen beider Hände gegeneinander, die linke Hand zeitweilig von der rechten im Takt ganz unabhängig:





2. Periode (Takt 173—183): Melodie in der Oberstimme, durch die Figuration zu glänzender Klangwirkung gebracht. Die 8taktige Periode durch eingeschaltete modulierende Sequenz auf 10 Takte gedehnt. Hier die harmonische Skizze der von Cis-moll stufenweise abwärts bis nach H-dur modulierenden Sequenz:
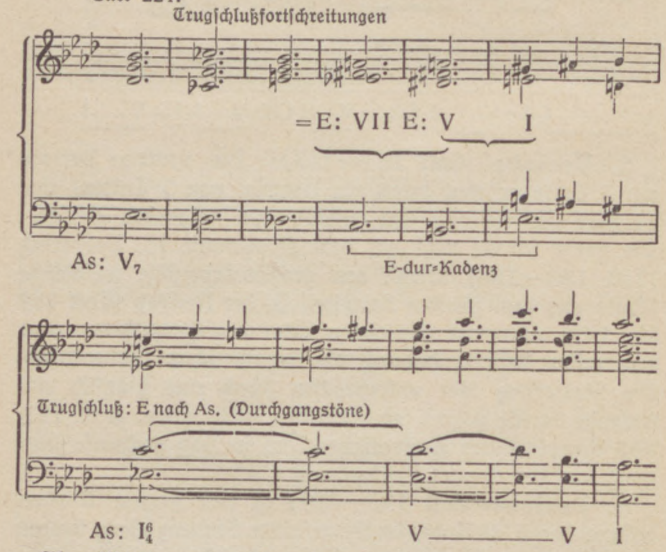


3. Periode (Takt 183—193): Die 8taktige Periode um 3 Takte gedehnt durch ein Vorspiel von 2 Takten, eine 1taktige Überleitung am Schluß zur folgenden Periode. Die ganze Strecke ruht auf dem Orgelpunkt H. Vordersatz (Takt 185—188) bringt das graziös-kapriziöse melodische Motiv aus dem zweiten Hauptteil B, der Nachsatz (Takt 189 bis 192) antwortet mit einem Zitat des Hauptthemas aus dem ersten Teil A, dadurch die Reprise schon vorbereitend. Die Steigerung hier unterbrochen durch eine plötzlich eintretende Strecke piano, smorzando, sotto voce. Takt 192, 193 bringen durch chromatischen Lauf im Baß ruckweise Fortgang aus der Tonart H-dur nach C-dur.

4. Periode (Takt 193—201) ist eine genaue Wiederholung der 3. Periode, im Sinne einer Sequenz einen halben Ton höher von H-dur nach C-dur gerückt.

5. Periode (Takt 201—209): Besteht eigentlich aus zwei 4taktigen Halbsätzen, die sequenzmäßig die vorhergehenden Perioden weiterführen, von C nach D und Es-dur, diesmal aber auf die Hälfte zusammengedrängt, jedesmal 4 anstatt vorher 8 Takte, was der Eindringlichkeit der Steigerung sehr zustatten kommt. Diese ganze Sequenzenkette gipfelt schließlich nach vier überleitenden Takten in einer

verkürzten (III) Reprise, die als dritter Hauptteil des Ganzen in wirksamster Weise das Stück ausklingen läßt. Die stille, liebliche Melodie ist hier zu einem triumphalen Siegessang geschwellt, ihre Wandlung von jenem Anfang zu diesem krönenden Abschluß macht den Inhalt der Ballade aus. Takt 213—231 stellen eine um 5 Takte gedehnte 16taktige Periode dar, mit wirkungsvollen Ausweichungen (Takt 222—227) von As-dur nach den Kreuztonarten hin ausbiegend und zum Ausgangspunkt wieder zurückkehrend. Harmonischer Auszug dieser Stelle:

Takt 221.



Ihre Wirkung beruht auf der wohlerprobten Trugschlußfortschreitung der Dominant- und verminderten Septakkorde über chromatisch weitergehendem Baß bis zu einem kadenzierenden vorläufigen Abschluß (in E-dur), der dann wieder durch neuen Trugschluß zu der endgültigen As-dur-Kadenz den Weg zurückfindet.

Vom più mosso an 11taktige Coda (8+3 Takte), die auf Teil C (Takt 116) zurückgreift.

Die ganze Ballade ein Meisterstück belebten rhythmischen Geschehens, auf dessen Klarstellung hier das Hauptgewicht gelegt war.

Vierte Ballade

(F-moll) op. 52

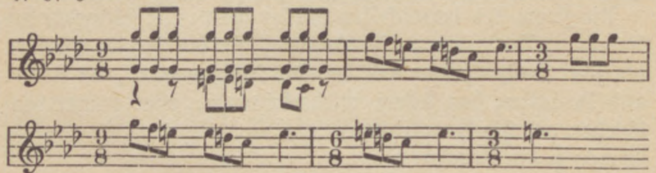
Entstanden gegen 1843. Erschienen 1843

Die Form des verwickelten Stückes verwendet Elemente der Sonaten-, Variationen-, Rondoform. An die Sonate erinnern die zwei Hauptthemen und der Durchführungsteil, an Rondo und Variation das öfters wiederkehrende, aber immer verschieden gefaßte Hauptthema.

Grundriß des Stückes:
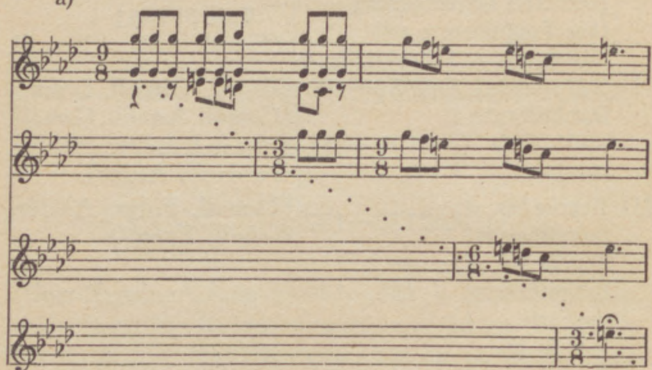
I.	Einleitung	Takt 1—8	(F-moll).
	Hauptthema	" 8—38	(F-moll, As-dur, B-moll).
	Zwischenspiel und Rückleitung z. Hauptthema	" 39—58	(Ges-dur, Fes-dur, Es-moll, Des-dur, B-moll, F-moll).
	Variierte Wiederholung des Hauptthemas und Übergang z. Seitensatzthema	Takt 59—81	(F-moll, As-dur, B-moll.
II.	Seitensatzmel.	Takt 81—100	(B-dur, G-moll, B-dur).
	Durchführung, zweit. Zwischenspiel.	" 101—135	(G-moll, A-moll, G-moll, F-moll, Des-dur, As-dur, Des-moll, A-dur).
III.	Reprise des Hauptthemas	Takt 136—152	(D-moll, F-dur, As-dur, B-moll, F-moll).
	Reprise des Hauptthemas variiert	" 153—170	(F-moll, As-dur, B-moll).
	Reprise des Seitensatzes variiert	" 171—193	(Des-dur, Ges-dur, Des-dur).
	Frei fantasierender Anh.	" 193—212	(Des-dur, F-moll).
	Coda	" 213—241	(F-moll m. Ausweichungen).

I. Die **Einleitung** (Takt 1—8) präludiert in figurierter Kadenz auf der Dominante C, dieser noch die Wechseldominante g, h, d zugesellend. Dadurch ist der Eintritt des F-moll im 8. Takt wirksam vorbereitet. Ihr zögerndes, fast zaghaft probierendes Wesen, ihre entzückende, etwas schwankende Grazie bringt man durch Einfühlen in die Gewichtsverhältnisse zu klingendem Ausdruck. Zu diesem Ende sei vorgeschlagen die Phrase zu akzentuieren, als sei sie in einer Verbindung von $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ notiert:
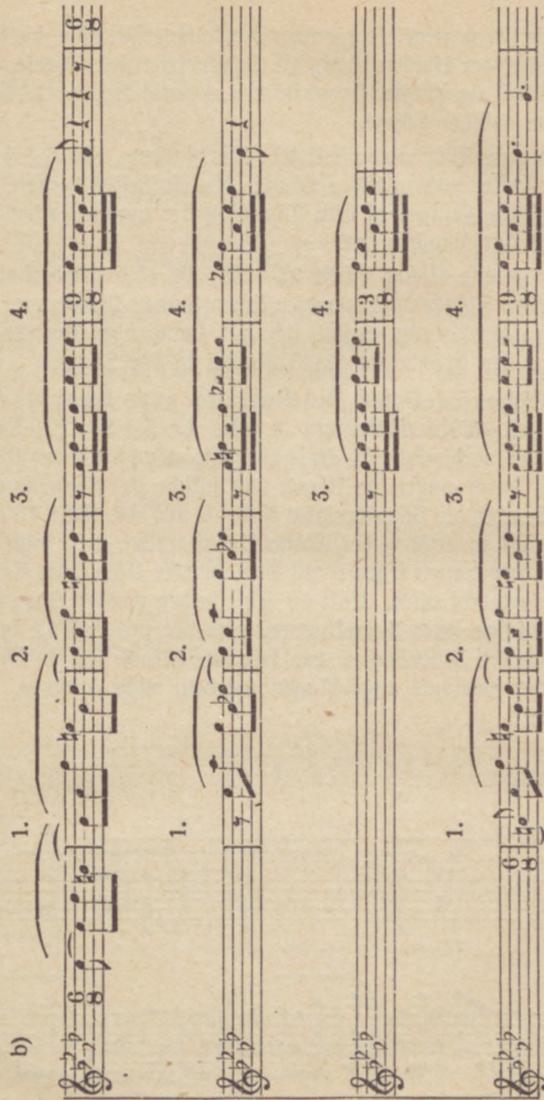


Die Feinheit ihrer Proportionen, $\frac{18}{8}$: $\frac{12}{8}$: $\frac{6}{8}$: $\frac{3}{8}$, ihre doppelten und dreifachen Echos werden klar in der folgenden Aufzeichnung, die gleich einer umgekehrten Pyramide von breiter Basis zu schmaler Spitze sich verjüngt.

a)



Dieser idyllischen Einleitung folgt das eigentliche

I. **Hauptthema** (Takt 8—38). Auch hier wäre eine kleine Korrektur der Taktstriche dem Verständnis und dem Vortrag dienlich, etwa so:
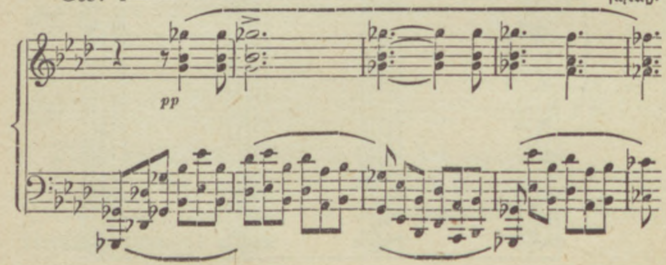


Diese Skizze zeigt die genauen Gewichtsverhältnisse, die Proportionen der Konstruktion, die Symmetrien der Phrase. Sie enthüllt die eigentlichen Proportionen: 4 + 4 + 2 + 4 = 14 Takte von wechselnder Länge.
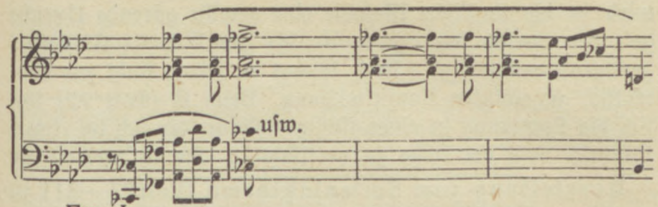
Demgegenüber verdunkelt Chopins Fassung von 5 + 4 + 6 = 15 Takte von gleicher Länge den Tatbestand, den das musikalische Feingefühl dem Ohr trotz der mangelhaften Notierung klarzumachen hat.

Der zweite Absatz (Takt 25—38) ist eine Wiederholung des ersten Absatzes mit unwesentlichen kleinen Varianten. Die richtige Phrasierung ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus der Erkenntnis des Aufbaues in der Skizze.

Zwischenspiel und Rückleitung zum Hauptthema (Takt 39—59). Einteilung 4 + 4 + 4 + 3 + 5 = 20 Takte. Auch hier verdunkeln die Ausgaben die reine Linie der Phrasierung durch ungenaue Bögen und falsche Pedalbezeichnung. Man beachte die Schwerpunkte Takt 40 und 44. Takt 43 darf man nicht zu Anfang des Taktes Pedal treten, weil sonst der Einsatz der neuen Phrase auf dem vierten Achtel des Taktes (fes) verwischt wird. Takt 45 fehlt in den meisten Ausgaben wohl infolge eines Korrekturversehens der mit Takt 41 korrespondierende Bindebogen, der Fes-dur-Akkord soll in diesem Takt nur zweimal angeschlagen werden, nicht dreimal, wie notiert:

Sequenz.
c)
Ges: I ——— V Trugschluß.



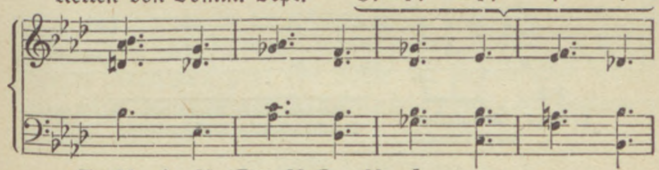


Fes: I
= Es: IV (neapolitan. Sextakk.) Es: = IV V
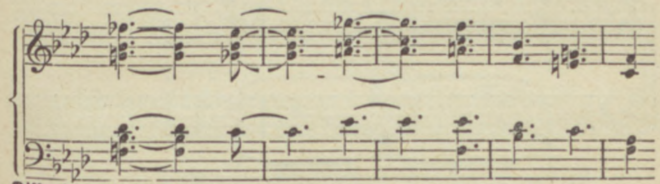
Zum Verständnis der Harmonik: eine 8taktige Sequenz. 1. Glied Ges-dur I, V mit Trugschluß nach Fes-dur. Im zweiten Glied wird dies Fes-dur umgedeutet als Unterdominante von Es-dur (as, ces, fes = as, c, es als neapolitanischer Sextakkord) und mündet dann in die Es-dur-Kadenz ein.

Harmonischer Auszug der Takte 51—58:

Ketten von Domin. Sept. b: = IV = IV V I



Es: V As: V Des: V Ges: V I

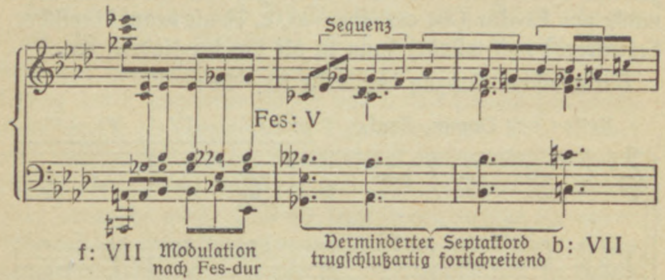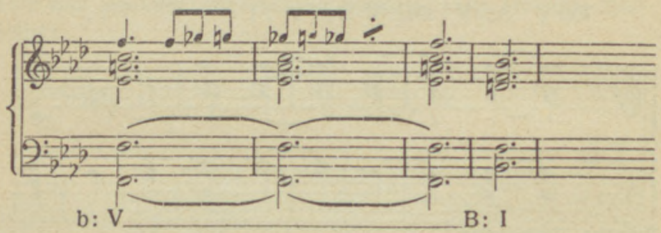


Dissonier. Wechselnoten
über B-moll: I = IV = V V I
f: IV V I

Die variierte Wiederholung des Hauptthemas (Takt 59—72) bietet keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen. Die Takteinteilung wäre genau wie in Takt 8—38 zu verstehen. Durch die bewegte kontrapunktierende Mittelstimme

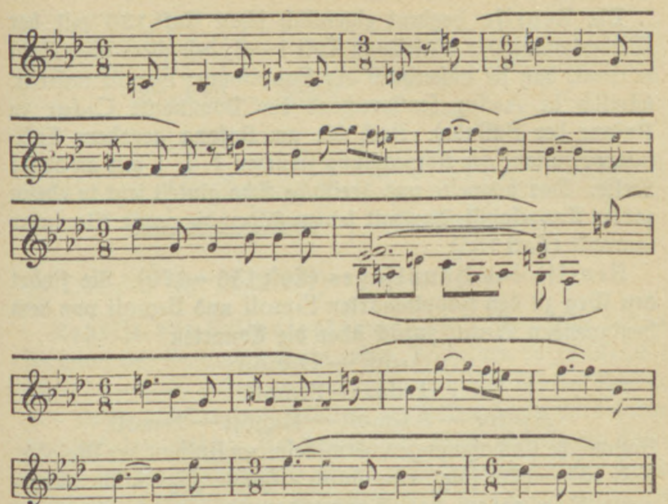
wird in die idyllische Melodie eine gewisse gärende Unruhe getragen, welche das crescendo bis zum ff dieses Abschnitts genügend rechtfertigt. Noch kommt es jedoch nicht zur dramatisch zugespitzten Konfliktslösung. Beim ff (Takt 72) löst sich die Spannung in einer flüssigen Figur, die sich im diminuendo nach der Höhe zu verflüchtigt. Sie ist formell als

Überleitung zum Seitensatzthema (Takt 73—81) zu verstehen. Der harmonische Auszug der Stelle macht den modulatorischen Gang klar, von B-moll über Fes-dur und eine Kette weit ausbiegender verminderter Septakkorde, sequenzmäßig in Trugschlüssen fortschreitend und wieder nach B-moll zurückgebogen mit schließlicher Auflösung in B-dur:





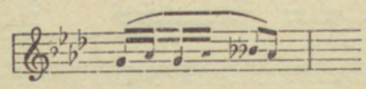
II. Die Seitensatzmelodie (Takt 81—100 wird eingeführt durch eine viertaktige Einleitung (Takt 81—85) in absteigender Sequenz: B-dur, A-dur, G-moll zurück nach B-dur. Die Hauptmelodie von Takt 85 an wird in ihrer vollen Wirksamkeit durch falsch gestellte Taktstriche gehindert. Erst folgendermaßen aufgefaßt:



fallen die Akzente an die richtige Stelle, wirkt sich der Gesang gehörig aus. Der folgende Abschnitt (Takt 100—122) ist das zweite Zwischenspiel (im Sinne der Rondoform), gleichzeitig eine Art thematischer Durchführung der Seitensatzmelodie.

Einteilung:	4	Takte	G-moll	Sequenz.
	4	„	A-moll	
	4	„	G-moll	Sequenz.
	4	„	F-moll	
	2+3+4	„	A-dur.	

Folgt die Rückleitung zur Reprise (Takt 122—135), zu der hauptsächlich das dem Hauptthema entnommene Motiv:
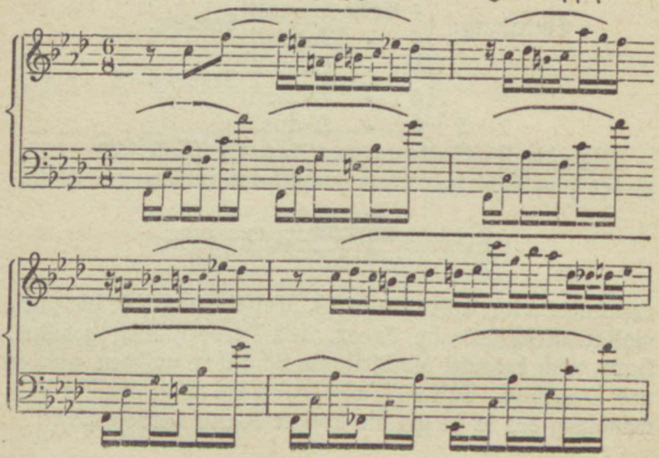


verwendet wird, Takt 126—129, übersehe man nicht sein zweimaliges Erscheinen im Tenor, dem Hervorhebung gebührt. Harmonisch bedeutet die Stelle ein Schweben zwischen As-dur und Des-moll. Takt 129 wird durch die enharmonische Verwandlung des as in gis die Tonart A-dur herbeigeführt.
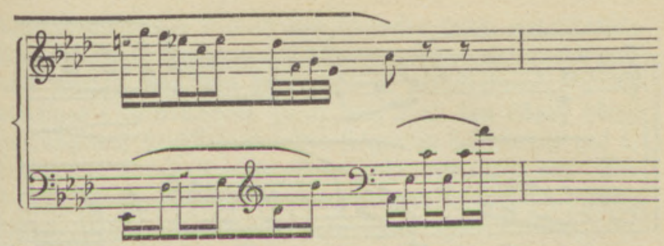
Die Reprise beginnt eigentlich schon Takt 130 mit der Wiederholung der Einleitung Takt 1—8, besonders interessant variiert, daß sie außerhalb der Haupttonart F-moll auftritt, nämlich in A-dur (entsprechend der Dominante C-dur zu Anfang der Ballade). Auch die am Anfang gegebene Taktinterpretation, die Abwechslung zwischen $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ gilt an dieser Stelle. Das doppelte und dreifache Echo gipfelt jetzt in einem zarten Tongespinst, das mit seinen Fäden die ganze Klaviatur umrankt (Takt 135).

Reprise des Hauptsatzes (Takt 136—170). Sie findet den Weg zu den Haupttonarten F-moll und B-moll von dem beginnenden A-dur zurück über die Tonarten

A-dur — D-moll;
F-dur — B-moll.
As-dur — As-moll — B-moll — F-moll.
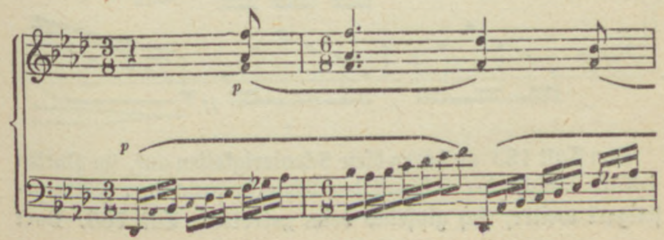
Kanonische Nachahmungen verwickeln den Aufbau der Melodie. Takt 152—170 folgt eine durch elegante Figuration auszezierte Variation des Hauptthemas, in der Haupttonart F-moll, die anstatt wie das erstemal in B-moll zu kadenzieren, diesmal sich auf dem Dominantakkord f, a, c festsetzt. Takt 153—156 nicht ohne Schwierigkeit durch die Verwicklung der verschieden rhythmisierten Figuration in rechter und linker Hand. Hier ein Vorschlag zur Einteilung der Rhythmen:
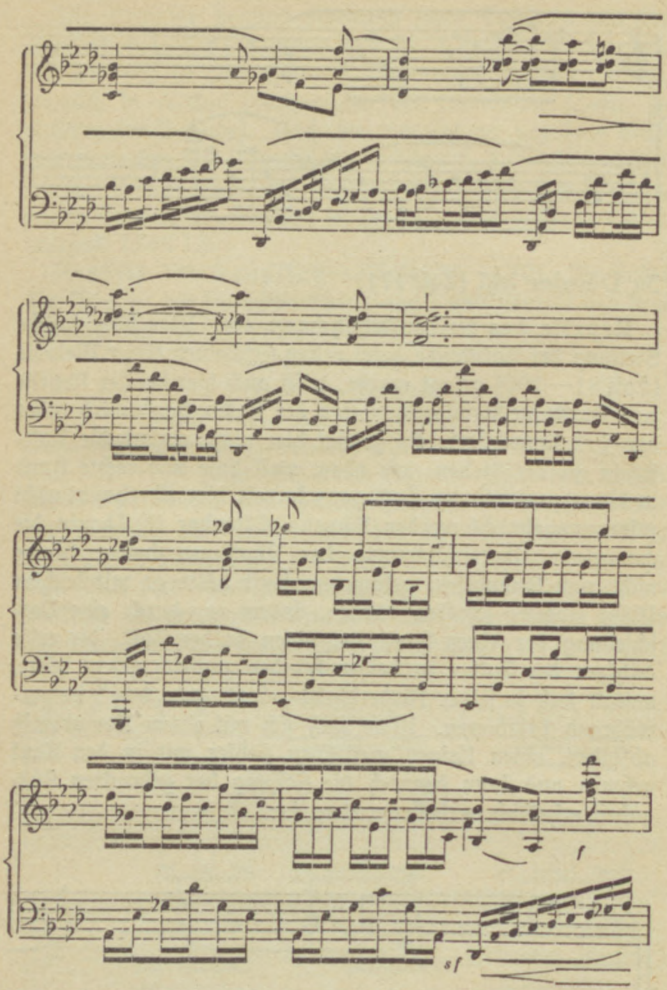




In Des-dur setzt (Takt 171)

Reprise des Seitensatzthemas ein. Was über falsche Stellung der Taktstriche beim ersten Erscheinen dieser Melodie (Takt 81—100) gesagt wurde, trifft auch hier bei der Reprise zu. Durch die Triolenfiguration der linken Hand wird indes der Fall kompliziert. Es genügt hier nicht, einfach die Taktstriche zu verschieben, wie oben, weil linke und rechte Hand in einen gemeinsamen Takt ganz korrekt hier überhaupt nicht zusammengebracht werden können. Offenbar ist Chopin die mangelnde Übereinstimmung der Rhythmen beider Hände nicht zum Bewußtsein gekommen, sonst hätte er mit leichter Mühe Abhilfe schaffen können, indem er, durch eine Verschiebung der einen Hand um einen halben Takt, die erste Zählzeit des Taktes in beiden Händen zugleich gesetzt hätte, anstatt daß in seiner Niederschrift „eins" und „drei" immerwährend kollidieren. Man muß sich mit einem Kompromiß abfinden, einen kleinen metrischen Fehler mit in den Kauf nehmen und kann dennoch die Fassung der gedruckten Ausgaben erheblich verbessern, etwa so:





Von Takt 183 an hören diese Schwierigkeiten auf, im glatten $\frac{6}{8}$-Takt rauscht der Schwall der Töne in prächtiger Fülle gesteigert weiter, sich gipfelnd beim „stretto", Takt 200. Dort

Unterbrechung des F-moll und Des-dur durch eingeschaltete Kreuztonarten, durchgehende Akkorde, unerwartet ausbiegend und wieder nach der Dominante C zurückführend, in der markigen C-dur-Kadenz (Takt 203, 204) den Absatz höchst wirkungsvoll beschließend. Die folgenden 8 Takte pp auf C führen die Takt 213 einsetzende Coda aufs beste ein. Einteilung ihrer 29 Takte in 4+8+4+12+1 Takte. Jeder dieser Absätze stürmt mit prächtigem Ungestüm auf den Tonika-Dreiklang F-moll wie auf eine in der Höhe wehende Standarte zu. Den Takten 213, 217, 225, 229, 241 gebührt jedesmal eine besondere Kraftanstrengung in dem energievollen Betonen ihres sf. Zumal der zweite Abschnitt (Takt 217—225) von besonderem klanglichen und harmonischen Interesse durch seine weitgeschlungene Linie von der Höhe hinab bis in die tiefen Baßoktaven, durch das spannende Hinausschieben der Auflösung in die Tonika, schließlich durch den Klangkontrast seiner abwärts gerichteten Bewegung gegen die aufwärts klimmende Bewegung des folgenden Abschnitts (Takt 225, 227).

2. Kapitel

Die Scherzi

Chopins vier Scherzi entlehnen ihren Titel von Beethoven her, ohne indessen, was ihr Wesen angeht, den Beethovenschen Mustern Gefolgschaft zu leisten. Von dem Beethovenschen Humor, der in den Scherzi sich auslebt, hat Chopin nur wenig aufzuweisen. Eher schon ist Chopins Weise den nächtlichen, dämonischen, wilden Episoden verwandt, die auch in Beethovens Scherzi hier und da auftauchen. Das heitere, scherzhafte Spiel kommt bei Chopin kaum vor. Die Chopinschen Scherzi sind seinen Balladen nahe verwandt, sie sind durchaus balladesk in Ton und Ausdruck. Nur Äußerlichkeiten binden sie an den Beethovenschen Scherzotyp, wie der $\frac{3}{4}$-Takt, die raschen Tempi, die gleichmäßig rasche laufende Rhythmisierung in $\frac{3}{4}$-Strecken hindurch, wie etwa im Hauptthema des 3. Scherzo.

Erstes Scherzo

H-moll op. 20

Entstanden wahrscheinlich vor 1831. Erschienen 1835
Gewidmet T. Albrecht

In großer dreiteiliger Liedform.

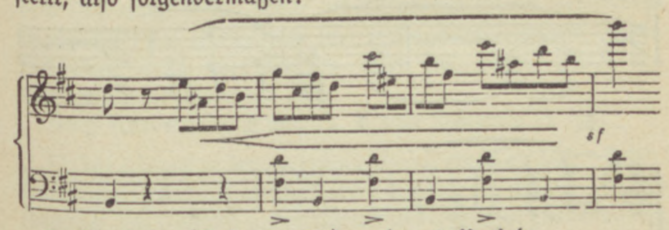
I. Einleitung	Takt	1—8.	
A Entwicklung des Hauptthemas	"	9—44	(H-moll).
Zweites Thema	"	44—68	(H-moll).
B Durchführung der Motive von A	"	69—125	(D-dur, Fis-moll, Fis-dur, H-moll).
A Wiederholung von A	"	125—184.	
B " " B	"	185—241.	
A " " A	"	241—305.	
II. Triomäßiger Zwischensatz molto più lento	T.	305—388	(H-dur).
III. = I	"	389—570.	
IV. Coda	"	570—625.	

In der großen, durch Beethoven eingeführten Scherzoform, wie er sie etwa in den Symphonien verwendet.

I. A) Die 8taktige Einleitung eine auf der Unterdominante einsetzende H-moll-Kadenz; packend durch die Wucht mit der ihr Schrei einsetzt, durch den für Chopins Zeit ungewöhnlichen Beginn mit dem einen die Unterdominante vertretenden Septakkord (cis, e, g, h = e, g, h), die starke Kontrastwirkung des gellenden, hohen Unterdominantklangs gegen den vibrierenden tiefen Dominantklang.

Einteilung des Hauptthemas in sechs, teilweise durch Erweiterungen gedehnte Perioden.

1. Periode. Das Thema von einer aufrüttelnden Ursprünglichkeit, die sich besonders in der urkräftigen Rhythmik zeigt. Zwei Elemente bilden das Thema: eine grimmige kurze Baßfigur, eine wie eine Flamme in die Höhe züngelnde, sausende und pfeifende Antwort im Diskant. Jeder Phraseneinsatz, durch starkes sforzato unterstrichen. Das crescendo der aufwärts züngelnden Figur, Takt 13—16, und später des öfteren, wird am besten zur Geltung kommen, wenn man sie einteilt, nicht genau wie notiert, in lauter gleichmäßige $\frac{3}{4}$-Takte, sondern wenn man sie auf drei $\frac{2}{4}$-Takte (= zwei $\frac{3}{4}$-Takten) in der Mitte umstellt, also folgendermaßen:



2. Periode (Takt 17—24) = der 1. Periode.

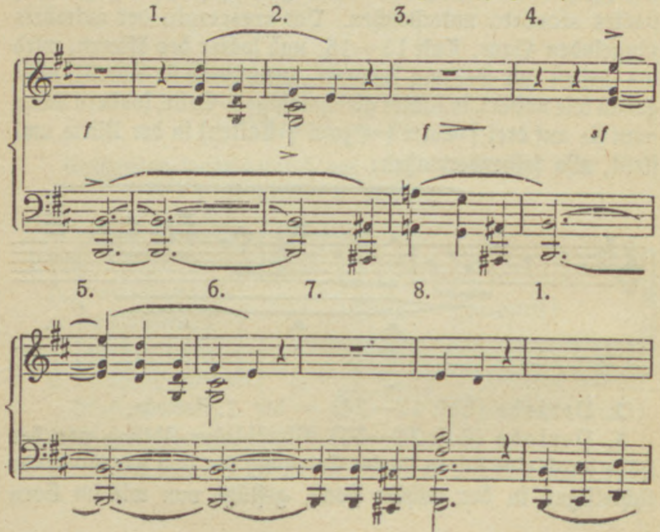
3. Periode (Takt 25—33) Allmählicher Abstieg von der Höhe durch eine sich in starker Erregung hin und her windende Achtelfigur in der rechten Hand, gestützt von wie im Zorn

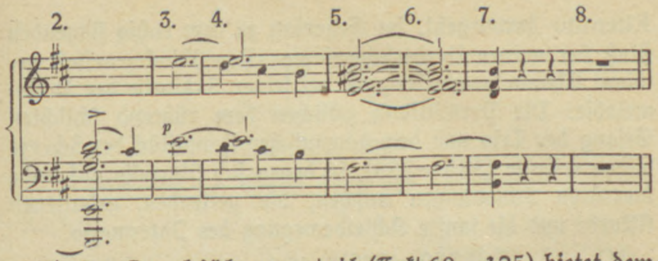
aufschlagenden Akkorden in Vierteln in der linken Hand, über dem Orgelpunkt Fis.

4. Periode (Takt 33—41). Wiederholung der 3. Periode zwei Oktaven tiefer mit neuer zweiter Hälfte, die aus der nunmehr erreichten Tiefe wiederum in wilden Zuckungen nach der Höhe umschlägt. Als Einschiebsel ein Anhang von vier Takten (Takt 41—45), der diese Aufwärtsbewegung fortsetzt, und mit entschiedenen, kraftvollen Akkordschlägen die Unrast der ganzen bisherigen Bewegung zum Ende bringt.

5. Periode 4 + 3 + 4 Takte (Takt 45—56). Pathetisch deklamierender neuer Gedanke, in mehrfachem Echo sich verbreiternd, durch diese Verzögerung den ruhigen Abschluß des ersten Teils A vorbereitend.

6. Periode 5 + 4 + 4 Takte (Takt 56—68). Noch mehr gedehnt, mit viertaktigem, eingeschobenen Echo. Der folgende Auszug beider Perioden macht die Zurückführung der 24 Takte auf 2 × 8 Takte deutlich und bringt dem Spieler die Dehnungen zum Bewußtsein, die von Chopin mit gutem Bedacht verwendet sind, weil sonst die 5. und 6. Periode als Gegengewicht gegen die stürmisch bewegten Perioden 1—4 zu leicht gewesen wäre.





B) Der Durchführungsteil (Takt 69—125) bietet dem Verständnis keine besonderen Schwierigkeiten. Er rollt sich in sieben achttaktigen Perioden ab. Seine Wirksamkeit beruht auf dem Ungestüm seines „Agitato“, seiner rastlosen Bewegung, auf dem breit und mächtig anwachsenden crescendo, das von sotto voce unaufhaltsam zum fff führt. Ratsam erscheint es, das sotto voce auch im Tempo etwas zurückzuhalten, um mit der dynamischen Steigerung auch eine immer wachsende Geschwindigkeit sich auswirken zu lassen. Schließlich hat auch die Klangfarbensteigerung von der Tiefe und Mittellage zur höchsten Höhe der Klaviatur ihren Anteil an dem Eindruck dieses ganzen Abschnitts. In seiner ganzen Ausdrucksweise von Beethovens „Appassionata“-Stil herkommend, aber schon neuzeitlich in der klavieristischen Satztechnik, wie sich ergibt, wenn man in der Appassionata die langen Strecken figurierter verminderter Septakkorde mit den ähnlichen Stellen hier bei Chopin vergleicht (Takt 110—125), die aus dem Dezimengriff (an Stelle der Oktavengriffe bei Beethoven) mit der Hilfe des Pedals eine sehr reiche, neue Resonanz ziehen. Bei Besprechung der Etüden wird auf diesen Punkt des näheren zurückzukommen sein.

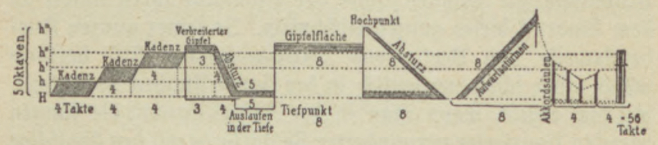
Nach Wiederholung von A, B und nochmals A tritt

II. das trioartige Intermezzo in H-dur ein (Takt 305—388). Einteilung streng liedmäßig ‖: 16 a + 16 b :‖ + 16 a + 4 Takte Anhang. Die Melodie in der Mittelstimme soll auf ein polnisches Weihnachtslied zurückgehen. Jedenfalls ist die Antwort auf diese volkstümliche Weise, der Abschnitt b (Takt 321—336), Chopins Eigengewächs, wie schon aus ihrem Affekt, dem crescendo, con anima, sforzando, diminuendo und

Ritenuto hervorgeht, im Gegensatz zu dem ruhig singenden Fluß der naiven Vordersatzmelodie. Dem Glöckcheneffekt gewinnt Chopin neuen Reiz ab bei seiner Satzweise der Volksmelodie: Die Vermittlung zwischen dem rührend schlichten Gesang des Trio und dem dämonischen Hauptstück des Scherzo bilden 4 Takte (385—388), in denen sich Hinweise auf beide konträren Stimmungen mischen, die gellenden, gehaltenen Akkorde und die sanfte Achtelbewegung des Intermezzo.
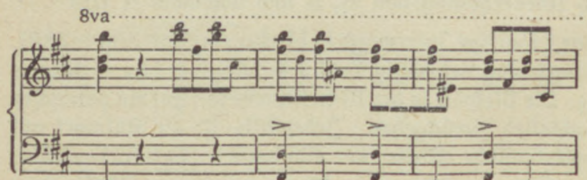
III. = I. (Takt 389—570).

IV. Die Coda (Takt 569—625) gliedert sich in: 8 + (4 + 3) + 8 + |8 + 8 + 8| + (8 + 1) Takte. Meisterhaft die Architektur dieser Coda, der Ausgleich der auf- und absteigenden, springenden, stürzenden Linien, der breiten Flächen in Höhe und Tiefe, die Verteilung der Akzente, der Lichter und Schatten. Mit kühner und fester Hand sind die Konturen in ihren widerstrebenden Neigungen bezwungen. Ihre Architektur, an Wälle, Bastionen, Festungsgräben gemahnend, ließe sich etwa folgendermaßen veranschaulichen:



Alle diese Räume und Hindernisse durchlaufen und überwinden die Töne in ihrem Ansturm auf die Festung.

Die abstürzende Passage (Takt 600—608) gewinnt in ihrem „brio", wenn man sie als $\frac{2}{4}$-Takt spielt anstatt des notierten $\frac{3}{4}$-Taktes, also:



usw.

Zweites Scherzo

B-moll op. 31

Erschienen 1838

Gewidmet der Gräfin Adele von Fürstenstein

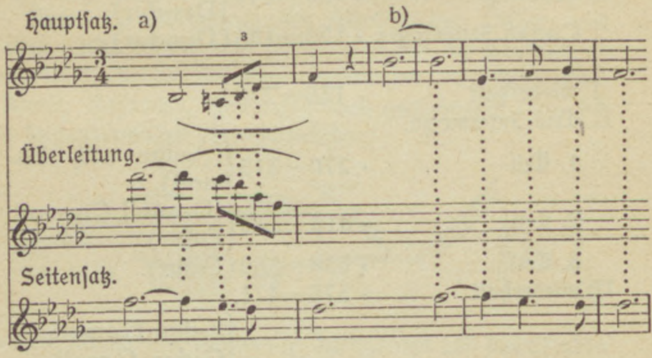
Aufbau:

I. Hauptsatz	Takt 1—49	(B-moll, Des-dur, F-moll).
Überleitung zum Seitensatz	„ 50—67	(Des-dur).
Seitensatz	„ 67—119	(Ges-dur, As-dur, Des-dur).
Coda d. Seitensatzes	„ 120—136	(Des-dur).
I. wiederholt	„ 136—270.	
II. Trio-Intermezzo.		
1. Teil	„ 270—313	(A-dur nach Fis-moll).
2. Teil	„ 313—338	(Fis-moll, Cis-moll, E-dur).
3. Teil	„ 338—369	(E-dur).
II. wiederholt	„ 370—471.	
III. Durchführung	„ 472—587	E-dur, Fis-moll, G-dur, G-moll, C-moll, As-moll, E-dur, Fis-moll, Gis-moll, B-moll).
IV. = I	„ 588—720.	
V. Coda	„ 720—786.	

Ein Sonatensatz, in den vor der Durchführung ein Trio-Intermezzo eingeschoben ist.

I. Der Hauptsatz ganz in Anspruch genommen von einem einzigen Thema dramatischen Zuschnitts, nach Art jener Beethovenschen auf dramatische Spannung, Rezitativ, Kontrast, Dialog hin angelegten Sonatenthemen, wie z. B. in der

C-moll-Sonate op. 10, Nr. 1; op. 53, 57, 106. Eine leise geflüsterte Frage, wiederholt; erwartungsvolle Pause; im dröhnenden fortissimo in höchster Klanglage die von Kraft und Zuversicht geschwellte Antwort im triumphalen Klange. Dies 8taktige Wechselspiel wiederholt sich in verschiedenen Tonarten, B-moll, Des-dur, F-moll. Aufbau (3 × 8) + (3 × 8) Takte, nach dem Schema: $\begin{matrix}a\ a\ b\\a\ a\ b\end{matrix}$ die 3. Periode jedesmal von den ersten beiden verschieden, und in breiten Oktavenabsätzen vier Oktaven hinableitend. Die thematischen Bindungen zwischen Hauptthema, Überleitungs- und Seitensatz veranschaulicht die folgende Gegenüberstellung:



Das Motiv des Überleitungssatz ist eine rhythmisch variierte Umkehrung des ersten Motivs a, der Seitensatz wiederum eine rhythmische Variante des Überleitungsmotivs, und gleichzeitig auch des zweiten Hauptmotivs b. Auch der Überleitungssatz (Takt 50—66) führt noch den Dialoggedanken des Hauptsatzes: hoch gegen tief, forte gegen piano, abwärts gegen aufwärts, durch.

Der Seitensatz (Takt 67—119) löst die dramatisch-balladeske Spannung des ersten Teils durch breite lyrische Gesangsentfaltung ab. Seine Haupttonart Des-dur erreicht er auf reizvollen Umwegen über Ges-dur, As-dur.

1. Periode Takt 67—74	Ges-dur.
Takt 75—82	As-dur. Sequenzmäßig einen Ton höher als die 1. Periode, mit feinen Varianten in der Melodiebildung, um die handwerksmäßige Gleichheit der Sequenz zu vermeiden.
2. Periode Takt 83—98	Des-dur.
3. Periode Takt 99—119	Wiederholung der 2. Periode in Oktaven, am Schluß Ausbuchtung durch vier eingeschobene Takte, die der Steigerung zum ff dienen.

Die Coda des Seitensatzes (Takt 119—136) ist das Gegenstück zur Einleitung des Seitensatzes Takt 50—66). Es folgt die notengetreue Wiederholung des ganzen ersten Hauptteils (Takt 136—269).
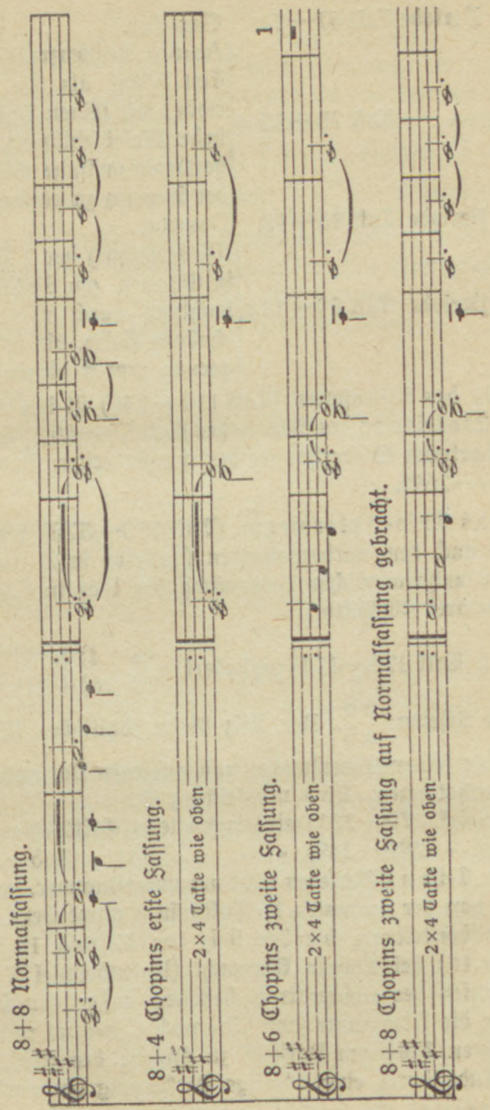
II. Das Trio-Intermezzo (Takt 270—370) setzt unmittelbar nach dem vorhergehenden Des-dur in A-dur ein, vermittels enharmonischer Umdeutung des Des in Cis. Es zerfällt in drei Abschnitte:

1. Teil (Takt 270—313) gegliedert in $\left.\begin{matrix}(8+4)+8\\(8+6)+11\end{matrix}\right\}$ Takte,

nach dem Schema: $\begin{matrix}a\ b\\a\ b\end{matrix}$. Der Reiz dieser idyllischen Melodie liegt in den feinen Abmessungen und erlesenen Varianten bei den Wiederholungen. Man vergleiche z. B.
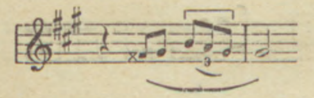
das erste a (Takt 270—281) mit dem zweiten a (Takt 290—303),
〃 〃 b (〃 282—289) 〃 〃 〃 b (〃 303—313).

Die beiden Teile a differieren nicht nur untereinander, sondern sind auch von der normalen 16-Taktfassung abweichend. Hier die Gegenüberstellung, die den Reiz der 12 und 14 Takte (anstatt je 16) bei Chopin klarmacht (Notenbeispiel S. 50): Die Varianten des Abschnitts b bestehen außer der Transposition in die Dominante (von Cis- nach Gis-dur) in einem hinzugefügten 3taktigen Vorspiel zu Anfang des zweiten b, das am Ende durch eine 1taktige Verkürzung der zierlichen
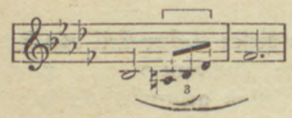


Arabeske einigermaßen wieder ausgeglichen wird. Manche Ausgaben fügen den bei Chopin weggelassenen letzten Takt der Arabeske in der höchsten Oktave ein, der Symmetrie halber, die aber, wie aus der folgenden vergleichenden Skizze hervorgeht, den linearen Reiz eher vermindert als vergrößert. Daher ist die Originalfassung vorzuziehen.

2. Teil (Takt 314—338). Seine 3×8 Takte fließen regelrecht genug dahin. In der Mittelstimme wird das für das Hauptthema des 1. Teils charakteristische Triolenmotiv:
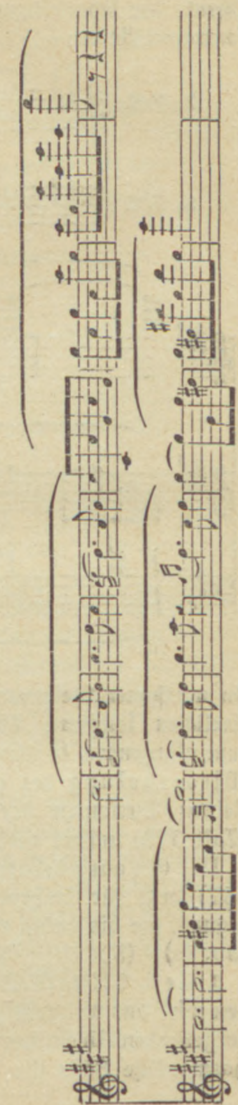


erneut wirksam, jetzt abwärts gerichtet, während es zu Anfang des Scherzo nach oben strebte:
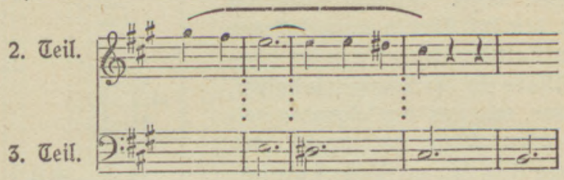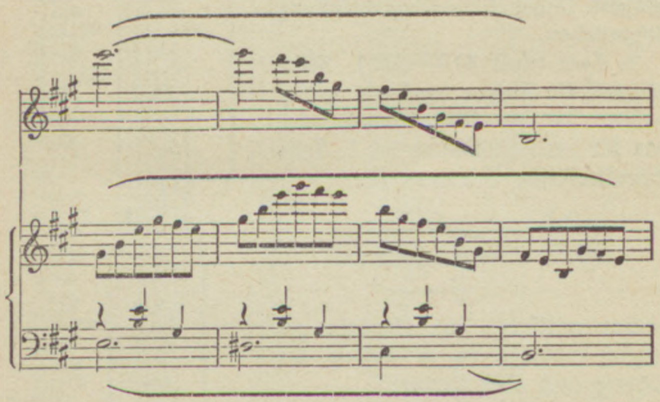


Die Modulation schreitet von Cis-moll nach Fis-moll, Cis-moll und E-dur fort.

3. Teil (Takt 338—369), in 4×8 Takte gegliedert. Der Zusammenhang mit den vorhergehenden Partien ist in zweifacher Art gesichert. Die absteigenden Bässe dieses 3. Teils entsprechen der absteigenden Oberstimme des 2. Teils. Man kann aber zum Anfang des 3. Teils auch eine



Phrase der Überleitung zum Seitensatz (Takt 50) zwanglos kontrapunktieren:
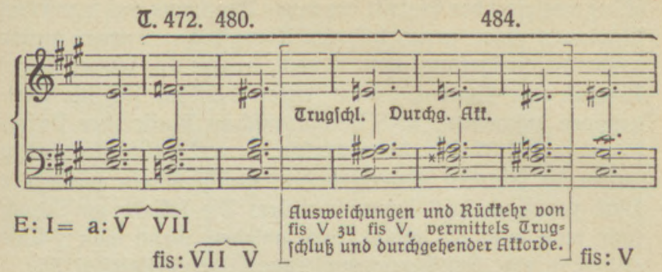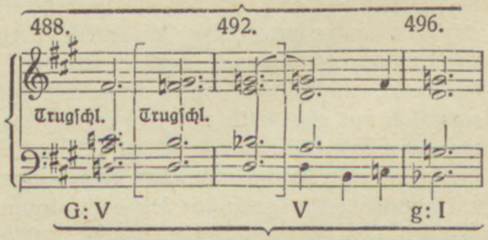




In wirksamer Steigerung wird dieser E-dur-Teil von seinem zierlichen leggiero über forte, crescendo und animato zum glänzenden fortissimo-Abschluß gebracht. Es folgt die Wiederholung des ganzen Trio (Takt 370—371) mit kleinen Varianten der Dynamik, z. B. Beginn im forte (Takt 370) anstatt sotto voce vorher (Takt 270).

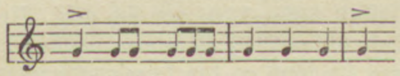
III. Ein ausgedehnter Durchführungsteil (Takt 472 bis 587) sorgt für farbenreichere Harmonik und balladeske Erregung, die bis dahin wenig ausgeprägt waren. Einteilung: (3×8a)+(3×8b)+(3×8+4c)+(5×8d).

1. Teil. 3×8a (Takt 472—496). In drei 8taktigen Gruppen wird das weitgriffige, klangvolle Arpeggiomotiv des vorhergehenden Abschnittes durch wechselnde Tonarten geführt. Harmonische Basis ist:





2. Teil. 3×8b (Takt 496—520). Brachte der vorhergehende Abschnitt einen starken Anlauf von einer Klangfläche zur anderen, so ist beim agitato nunmehr ein fester Anhaltspunkt gewonnen, auf den sich die rastlos weitergehende Bewegung stützt. Dementsprechend werden die flüchtig eilenden Rhythmen durch den energischen, bestimmteren Rhythmus:

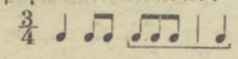


ersetzt, der schon aus dem zweiten Teil des Trio-Intermezzo bekannt ist (Takt 314): dort im empfindsamen espressivo lyrisch gesangvoll sich gebend, hier in starker Erregung, agitato. Durch G-moll, C-moll und As-moll gehen die drei 8taktigen Phrasen. Beim fortissimo, (Takt 520) bricht dieser Teil mit einem Trugschluß von As-moll nach E-dur plötzlich ab, und es setzt nun in logischer Entwicklung der

3. Teil ein (Takt 520—548) mit einem neuen Motiv, entnommen dem Überleitungsteil zum Seitensatz (Takt 50). Der Trug-

schluß motiviert den Eintritt des neuen Rhythmus, und damit das Gewinnen einer neuen höheren Klangfläche. Immer weiter treibt die Steigerung, vom ff noch crescendo, immer höher klimmen die Figuren, immer enger drängen sich die Tongruppen zusammen, nach Beethovenschem Muster der Durchführung: erst 8 taktig, dann 4 taktig, 2-, und schließlich $\frac{2}{3}$ taktig laufen die Phrasen hintereinander, gleichsam als würde der Pfad zum Hochgipfel immer schmaler. Die $\frac{2}{3}$-Takte am Schluß kann man auch als ganze Takte ansehen, wenn man $\frac{2}{4}$-Takt annimmt, eine Art Hemiolenwirkung (Notenbeispiel S. 55).
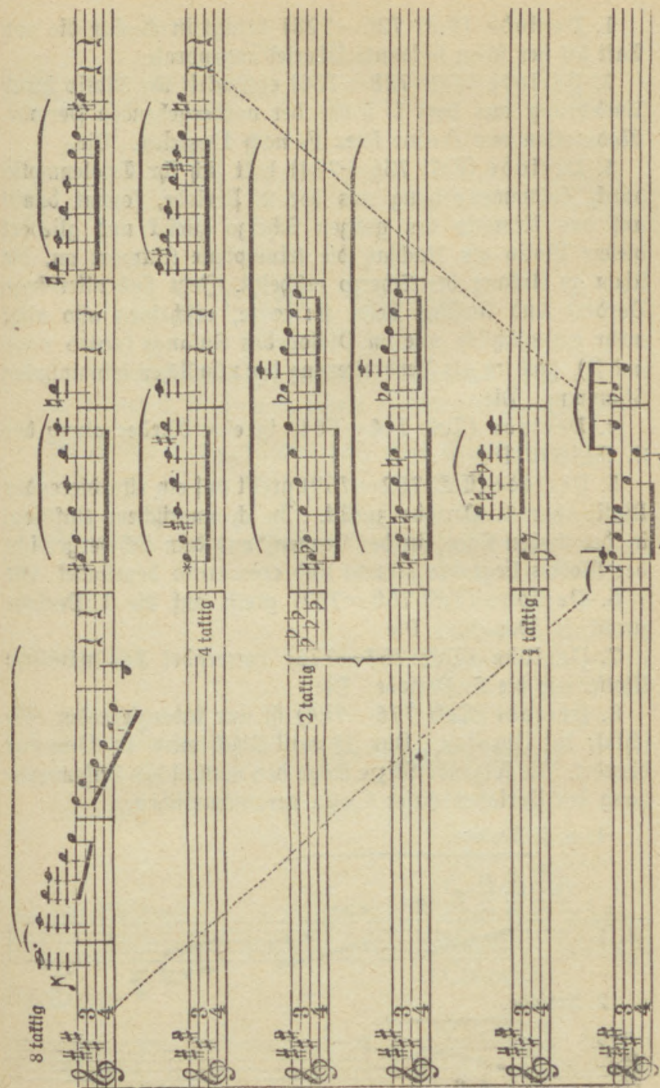
4. Teil (Takt 548—588). Von dem wie keuchend erstiegenen Gipfel erfolgt nunmehr der Abstieg, bei der Stelle con fuoco, erst raschen Laufs, dann immer ruhiger, breiter, bis zum piano, calando, smorzando, sotto voce. Der ganze Abschnitt eigentlich nur eine Kette von B-moll-Kadenzen. Erste Achttaktgruppe (Takt 548—566) in den Bässen absteigend gemäß der melodischen B-moll-Tonleiter, in den Oberstimmen rein tonal harmonisiert. Durch das lange diminuendo, den breiten Abstieg, das immerwährende Anhalten bei den vielen Kadenzen kommt die stürmische Bewegung endlich zum vollen Stillstand, und es bereitet sich dadurch, wie auch durch das thematisch durchgeführte Triolenmotiv:



aufs überzeugendste die Wiederholung des ganzen Scherzo vor, die nunmehr in der Reprise

IV. = I. (Takt 585—720) vor sich geht. Nur der letzte Abschnitt (Takt 695—712) ist etwas verlängert gegenüber dem direkteren Abschluß an der korrespondierenden Stelle des 1. Teils. Es folgt nun die

V. Coda (Takt 720—784). Sie entwickelt sich nach Beethovenschem Muster in der Art einer zweiten Durchführung, in 8×8 Takten, samt einem Takt, Dehnung ganz am Schluß. Fast alle dieser acht Perioden haben verschiedenen motivischen Inhalt; manchmal werden zwei Perioden in eine größere mit gemeinsamen Motivinhalt zusammengefaßt; zu beachten auch, wie die Motive der einen Periode von der vorausgehenden bedingt und aus ihr abgeleitet sind. Die



1. Periode (Takt 720—728) bringt in A=dur die von Takt 50 her schon bekannte Überleitungsphrase.

2. Periode (Takt 728—736) entwickelt ihr Motiv durch Umkehrung aus dem 1. Takte der vorhergehenden Periode. Modulation von A=dur über F= nach Des=dur. Die

3. Periode (Takt 736—744) holt sich ihr Triolenmotiv durch Zusammenziehung aus der 2. Periode, kommt damit auf das Urmotiv des ganzen Scherzo zurück und gliedert diesem Motiv als Nachsatz die triumphale Antwort an, die schon zu Anfang des Scherzo erscheint. Jetzt sind allerdings Vorder= und Nachsatz beide im forte, erscheinen also nicht mehr gegensätzlich, wie im Dialog des Anfangs (sotto voce und ff), sondern als Verbreiterung der nämlichen triumphalen Stimmung. Die

4. Periode (Takt 744—751) ist eine Wiederholung der 3. Periode. Die

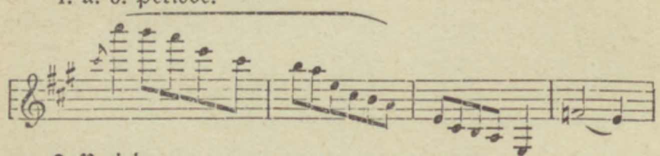
5. Periode (Takt 752—759) greift auf ein ritardierendes Motiv der 1. Periode zurück. In chromatischem Aufstieg, in der hohen Lage, in der Sequenz und dem Schwergewicht des Motivs liegt das stretto und crescendo begründet. Die

6. Periode (Takt 760—767) greift auf die 1. Periode zurück, in Des=dur. Die
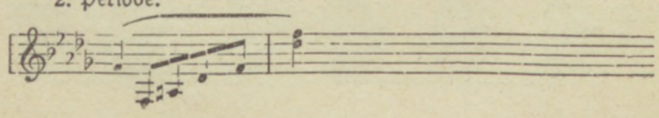
7. Periode (Takt 767—775) verwendet das nämliche Motiv wie die 5. Periode. Die

8. Periode (Takt 776—784) ist nur kadenzierender Abschluß in Des=dur. Das B=moll=Stück wird in Des=dur beendet. Die folgende Skizze möge den motivischen Zusammenhang der Perioden dieser Coda veranschaulichen:
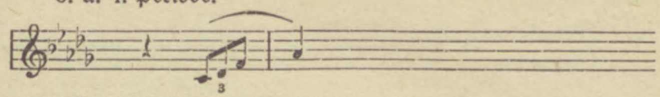
1. u. 6. Periode.



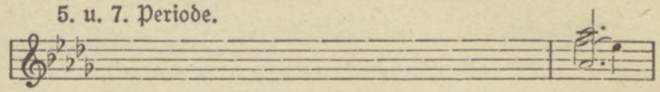
2. Periode.



3. u. 4. Periode.



5. u. 7. Periode.



Drittes Scherzo

Cis=moll op. 39

Entstanden gegen 1838/39. Erschienen 1840

Gewidmet A. Guttmann, einem Lieblingsschüler Chopins

In großer Sonatenform, ganz ohne Trio=Intermezzo.

Aufbau:

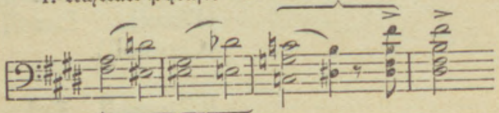
Einleitung	Takt	1—24	(Schweifende Akkordfolgen von Fis=moll nach Cis=moll).
I. Hauptsatz	=	25—151	(Cis=moll, E=dur, Cis=moll, Fis=moll, Cis=moll, Gis=moll, Cis=moll, H=dur nach Des=dur).
Überleitung zum Seitensatz	=	152—155	(Des=dur).
Seitensatz	=	156—243	(Des=dur, Ges=dur, Des=dur).
II. Durchführung	=	243—367	(As=dur, As=moll, Ges=dur, Des=dur, Ges=dur, B=moll, F=moll, E=moll, Cis=moll).
III. Reprise.			
Hauptsatz	=	367—447	(Cis=moll, E=dur, Cis=moll, Fis=moll, H=dur).

III. Reprise:

Überleitung zum Seitensatz	=	448—453 (H-dur nach E-dur).
Seitensatz	=	453—542 (E-dur, A-dur, E-dur, E-moll, D-dur, Fis-moll nach Cis-dur).
IV. Coda	=	542—649 (Cis-dur, Cis-moll).

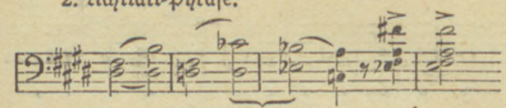
Einleitung (Takt 1—24) in 3×8 Takte eingeteilt. Ihr Zweck ist, den wirkungsvollen Eintritt des Hauptthemas (Takt 25) vorzubereiten. Sie besorgt dies teils durch ihre interessante Harmonik, teils durch die Konstruktion. Im Harmonischen handelt es sich um schweifende Akkordfolgen, mit Sequenzen untermischt, durch Trugschlüsse und enharmonische Verwechslung weitergeschoben, die von einem Fis-moll-Anfang über F-moll, E-moll (H-dur), Es-dur (G-moll), nach der Haupttonart Cis-moll leiten: im wesentlichen eine absteigende Tonartenfolge (mit etlichen Ausbuchtungen): fis, f, e, Es, Cis-moll. Der folgende Auszug zeigt diese harmonischen Verknüpfungen und macht gleichzeitig die Konstruktion klar. Die beiden ersten Achttakter entsprechen einander genau, die dritte Achttaktphrase jedoch beginnt gleichsam mit dem 3. Takt, so daß die drei Höhepunkte im 7. und 8., 15. und 16., 19. und 20. Takt stehen, der dritte Höhepunkt also 4 Takte zu früh, nach der normalen Folge gerechnet. Diese Asymmetrie sehr erfrischend in der Wirkung; ihr entspricht die seltsam hin und her schweifende Harmonik, die bei aller Regellosigkeit doch nicht planlos und willkürlich ist.

1. Achttakt-Phrase. e: VI V V



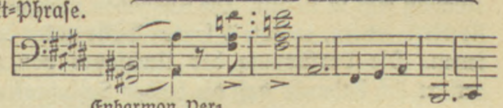
fis: I VII = V Trugschl.
f: VII = V

2. Achttakt-Phrase.



H: V I h: I
es: VII I
g: VI = IV = V
= cis: VII = IV VII I

3. Achttakt-Phrase.
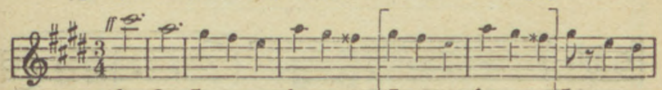


Enharmon. Verwechslung des vorhergehenden Akkordes.

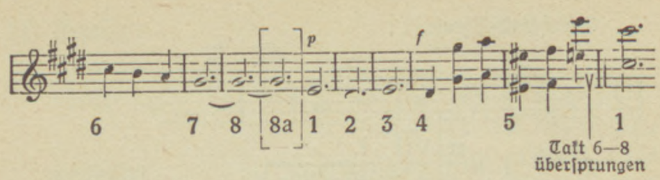
Das motivische Geschehen: Zweimaliger Ansprung im Vordersatz (Takt 1—5) als Antwort bestätigendes Signal, wie Trompeten, darunter noch einmal der Ansprung, jetzt abgeschwächt durch die darüberliegende Oberstimme, nochmaliges Signal, wie triumphierend, voll und hoch. Das Ziel ist erreicht, der Ansprung verschwunden, er ist nicht mehr nötig (Takt 5—8).

I. Hauptsatz ist eingeteilt in 8-, fast durchweg 16taktige Abschnitte.

1. Abschnitt (Takt 25—40) besteht nicht aus 8 + 8 Takten, sondern ist unregelmäßig gegliedert in 11 + 5 Takte. Einer Dehnung um 3 Takte im Vordersatz entspricht eine Auslassung von 3 Takten im Nachsatz, wie das folgende Beispiel augenscheinlich darlegt. Das Thema hat den Typ der Beethovenschen Scherzothemen in seinen schlagenden, konstanten Rhythmen, der raschen Bewegung, den staccati, dem Satz in bloßen Oktaven, dem klanglichen, dynamischen und Stimmungsgegensatz zwischen Vordersatz und Nachsatz (ff und p, Unison- und volle akkordische Harmonie, hoch und tief, trotzig pochend und demütig bescheiden). Tonart durchgehend Cis-moll. Die letzten beiden Takte greifen auf das erste Motiv der Einleitung zurück.
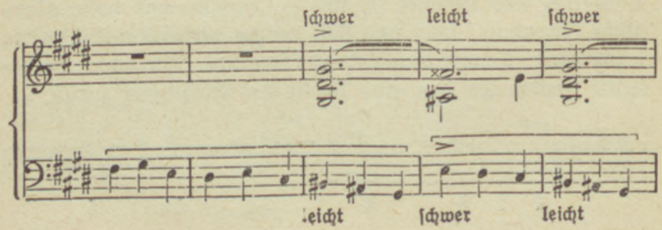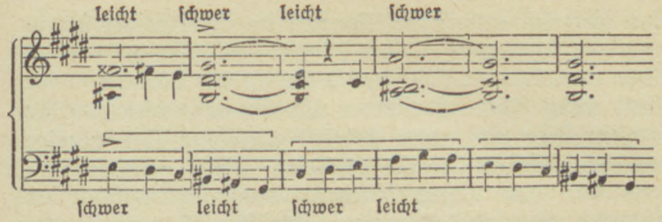


1 2 3 4 3a 4a 5



2. Abschnitt (Takt 41—56). Einteilung in 10 + 6 Takte. Nachsatz jetzt in E-dur. Die Ausgaben phrasieren falsch, indem sie die 5 letzten, anstatt 6 letzten Takte unter den Legatobogen setzen. Die Verkürzung des Nachsatzes von 8 auf 6 Takte erklärt sich dadurch, daß die beiden Schlußtakte normalerweise auf die doppelte Taktzahl, also 4 Takte ausgedehnt sein sollten. Der

3. Abschnitt (Takt 57—74) eingeteilt in 2 + 8 + 8 Takte, eine normale 16taktige Periode, durch zwei Takte Vorspiel eingeleitet. Vom piano-Beginn allmähliches crescendo. Man wird entfernt an das Scherzo von Beethovens Neunter Symphonie erinnert. Tonart wieder Cis-moll. Der laufende Kontrapunkt im Baß kann doppelt aufgefaßt werden, entweder glatt 2taktig, oder als 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 Takte. Im ersten Falle laufen die Phrasierungen beider Hände parallel, im zweiten überschneiden sie einander. Die erste Auffassung ist einfacher, aber auch etwas glatt, die zweite künstlicher, aber interessanter. Jeder Spieler wähle gemäß seiner Geschmacksrichtung. Ich ziehe die zweite vor, wegen der interessanten rhythmischen Verwicklung: schwerer Takt der rechten, gleichzeitig mit leichtem Takt der linken Hand. Das Eigenleben der Ober- und Unterstimme wird dadurch stärker betont, der rhythmische Reiz verstärkt:





4. Abschnitt (Takt 75—90). Bewegung in den Mittelstimmen, auf die sich die soeben gemachten Phrasierungsbemerkungen gleichermaßen beziehen. Wieder nach Cis-moll zurück vom Fis-moll des 3. Abschnitts. Ständiges crescendo.

5. Abschnitt (Takt 91—106) 8 + 8 Takte. Vordersatz in 2taktigen Sequenzen, absteigend: Cis-moll, H-dur, A-dur, Gis-moll. Nachsatz 5 + 2 + 1 Takte, in seiner wuchtigen Schwere von jener Färbung, die man Brahmsisch nennt.
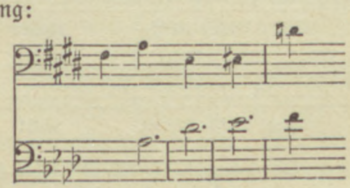
6. Abschnitt (Takt 107—122) ist eine Wiederholung des 1. Abschnitts.

7. Abschnitt (Takt 123—139) entspricht dem 2. Abschnitt, bringt jedoch eine Variante des Nachsatzes, der jetzt in H-dur steht. Einteilung 9 + 8 Takte.

8. Abschnitt (Takt 140—155) eigentlich eine Verlängerung des 7. Abschnitts, Einteilung 7 + 5 + 4 Takte. H-dur, B-moll, As-dur, Des-dur. Die harmonischen Rückungen bewirkt sehr kräftig und eindringlich das „Einleitungsmotiv" (Takt 143—146), sehr mit Bedacht gerade hier eingeführt, weil der nun folgende

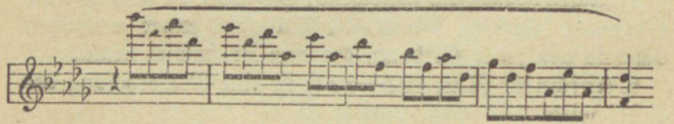
Seitensatz mit einer freien Umkehrung und Vergrößerung eben dieses Motivs beginnt. Die Gegenüberstellung der Motive macht diese Herkunft des einen aus dem anderen klar:

Einleitung:
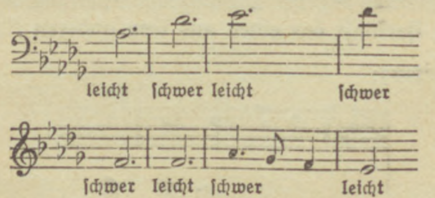


Seitensatz

Das hier sich entfaltende Klanggebilde ist eines der bezaubерndsten, die jemals für das Klavier sind ersonnen worden. Über dem sonoren, wie von Posaunen und Hörnern in der Tiefe weich sich ausbreitenden Choralmotiv, wird von der höchsten Höhe ein zartes Gespinst zierlichster Tonarabesken wie ein glitzernder Schleier geworfen. Dieses leggierissimo (auf dem vom Pedal durchgehaltenen Schlußakkord des Chorals) wird am besten ohne taktmäßige Betonung starker oder schwacher Taktteile mit gleichmäßiger Leichtigkeit duftig hingelegt. Wenn man in der Vorstellung (ohne wirklichen $\frac{2}{4}$ Takt zu spielen) dennoch im Sinne von $\frac{2}{4}$ anstatt $\frac{3}{4}$ gruppiert, dann behält die Hand mehr Ruhe und der Klang gewinnt mehr Gleichmäßigkeit; also:



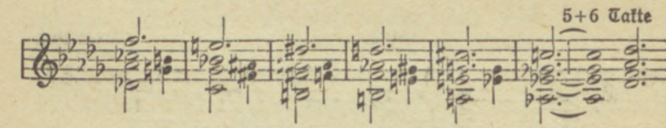
Einteilung des Seitensatzes (Takt 156—243):
(4 × 8) + 4 Takte
8 Takte Zwischenglied.
(4 × 8) + 4 Takte.
8 Takte Ausklang entsprechend dem Zwischenglied.

Eine überaus symmetrische Gestaltung. Beim Vortrag des Choralmotivs übersehe man nicht, daß es immer abwechselnd in zwei metrisch verschiedenen Fassungen erscheint, einmal mit dem leichten Takt, das nächste Mal mit dem schweren Takt beginnend:
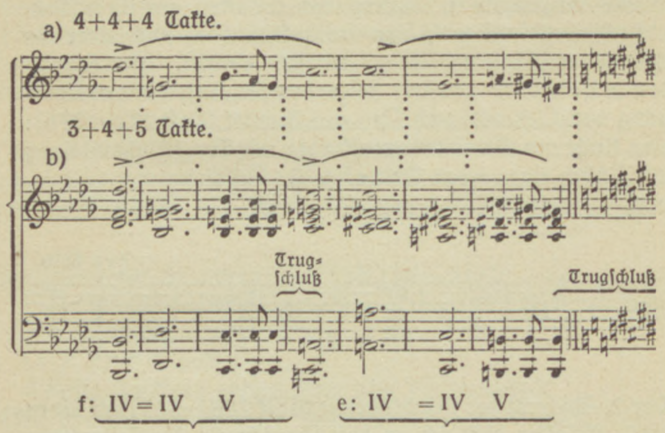


II. Der Durchführungsteil (Takt 243—367) ist gegliedert in (3 × 8) + (16 + 5) + (10 × 8) Takte.

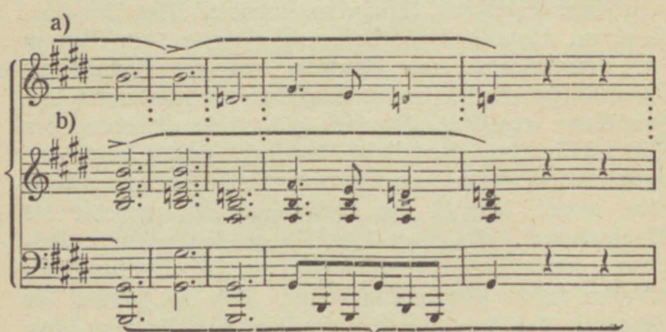
Der 1. Abschnitt (Takt 243—288) beginnt mit 3×8 Takten Ausbreitung einer Arpeggiofiguration, die auf die zarte Figuration des Seitensatzes zurückgeht, letzten Endes aus dem Einleitungsmotiv zu Anfang des Scherzo herstammt. Auf den Spitzen dieser „leggiero" auf und ab flutenden Figuration schaukelt sich eine zarte Melodie in der Höhe, ein Abkömmling der Choralmelodie des Seitensatzes. Über As-dur, As-moll, Ges-dur führt der Weg in absteigenden Sequenzen. Die letzte Ges-dur-Phrase wird durch eine harmonisch interessante eingeschobene Sequenz von 6 Takten aus ihrer Tonart abgelenkt und nach Des-dur geführt, das nach einer um 5 Takte verlängerten Kadenz wirksam eintritt. Hier Auszug der in Halbtönen abwärts steigenden Sequenz, die den Übergang von Ges-dur nach Des-dur bewirkt (Takt 271—276): eine Kette von Dominantseptakkorden mit Trugschlußauflösung am Schluß eines jeden Taktes, z. B. Auflösung von Ges V_7 nach G anstatt Ges, von F V_7 nach Fis anstatt F usw.



Der 2. Abschnitt der Durchführung (Takt 288—367) mit seinen 10 × 8 Takten hält sich an das Choralmotiv des Seitensatzes samt seiner ätherischen, beflügelten Antwort. Über Des-dur, Ges-dur, B-moll, F-moll, E-moll findet er den Weg zu den Kreuztonarten und schließlich nach der Haupttonart Cis-moll zurück. Die in den Ausgaben von Klindworth und Friedmann angeblich „korrekte" zeitgemäße Änderung des Taktes 315 durch Ausfüllung der Viertelpausen wird nur durch das Verlangen nach Symmetrie gerechtfertigt, erscheint aber gerade deshalb als überflüssig. Ich empfehle die Originallesart. Anlaß zu Zweifeln an der richtigen Auffassung treten Takt 320—335 ein, wo fast alle Ausgaben offenbar falsche Phrasierung haben. Daß die Fassung der Ausgaben 7 + 5 + 4 = 16 Takte sinnwidrig ist, zeigt schon oberflächliche Betrachtung. Der Fehler ist wahrscheinlich ent-
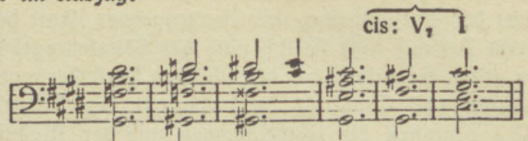
standen durch den Tonartenwechsel, beim Eintritt der vier Kreuze ist irrtümlicherweise auch eine neue Phrase angenommen worden. Die Frage kann nur sein, ob man die 16 Takte gliedern soll in 4 + 4 + 4 + 4 oder in 3 + 4 + 5 + 4 Takte. Beide Einteilungen sind zu verteidigen. Ich würde der zweiten Fassung den Vorzug geben wegen ihrer interessanteren Akzentverteilung, der reizvollen, echt Chopinschen Asymmetrie innerhalb der Symmetrie.
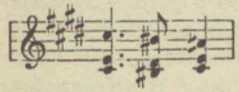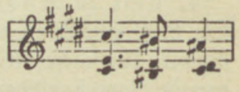




Tonart unbestimmt, Fis-moll oder Cis-moll.

weiter im Auszug:
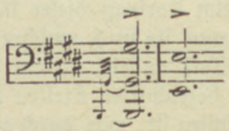


Orgelpunkt auf Gis, darüber durchgehende Akkorde bis zur V_7 von Cis-moll.
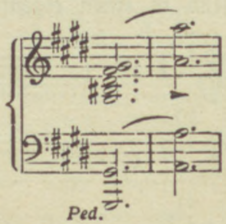
Auch die harmonischen Zusammenhänge zeigt die vorstehende Skizze. Takt 324, 325 ist für das irreführende es, ges des Originals die enharmonische Verwechslung dis, fis gesetzt, wodurch die Tonalität E-moll klar ersichtlich wird. Takt 350 schreiben viele Ausgaben:


anstatt:


in den Originalausgaben laut Chopins Manuskript. Die Lesart des Manuskripts abzuändern liegt kein Anlaß vor. Dagegen wäre Takt 335 Friedmanns Baßvariante:



zu empfehlen, weil sie dem Ohr den Eintritt des Hauptmotivs im Baß deutlich macht. Takt 360—365 ist die Fassung (mit portamento der None aufwärts) klanglich bei weitem der umgekehrten Bindung None abwärts in manchen Ausgaben vorzuziehen, also:



nicht umgekehrt.

III. Die Reprise (Takt 243—367) wächst aus dem letzten Abschnitt der Durchführung mit überzeugender Kraft hervor. In ihrem Verlauf hält sie sich nach der Sonatenregel streng an den ersten Hauptteil, mit den üblichen Veränderungen der Modulation und Tonalität beim Eintritt des Seitensatzes. Takt 432 beginnen die Abweichungen mit der Modulation von Cis-moll nach E-dur, an Stelle von Des-dur früher. Der Seitensatz durchläuft jetzt E-dur, A-dur, E-dur, E-moll, D-dur, Fis-moll. Von Takt 523 an bereitet sich in einer spannenden 16taktigen Unterdominant-Episode (Akkord fis, a, cis, dis) die Tonalität Cis-moll vor, für die jedoch überraschend Cis-dur eintritt beim Beginn der

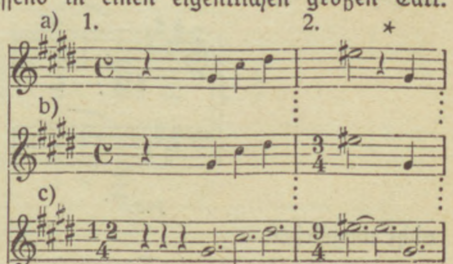
IV. Coda (Takt 542—649). Sie gliedert sich in 2 Teile.
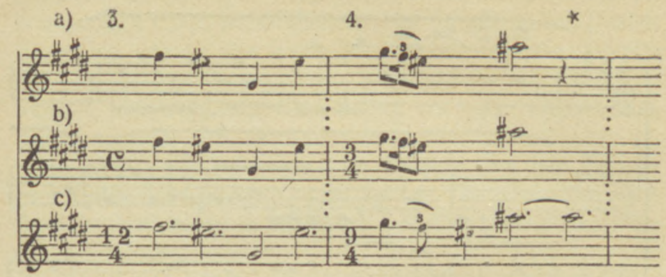
1. Teil (Takt 542—573): 5 + 8 + 8 + (8 + 2) Takte. Die breit geschwungene, noble Melodie in weitem Bogen gespannt. An solche Stellen bei Chopin gemahnt manches in der neueren symphonischen Literatur, bei Liszt z. B. (Franziskuslegende), bei Richard Strauß („Tod und Verklärung"). Einteilung 5 + 8 + 8 + 4 + 6 Takte. Den nicht ganz leicht ersichtlichen Aufbau, die Gewichtsverhältnisse und die richtige Akzentverteilung beim Vortrag dieser Melodie begreift man am besten, wenn man sie in $\frac{4}{4}$ umschreibt, und dann jedes Viertel als vollen Takt ansieht. Dann wird man bemerken, daß bei den mit * bezeichneten Stellen jedesmal bei Chopin $\frac{1}{4}$ (= 1 Takt) ausgelassen ist, was durch einen Taktwechsel von $\frac{4}{4}$ mit $\frac{3}{4}$ auszugleichen wäre. Wenn man die Fassung b dreifach vergrößert, dann erhält man Chopins Fassung, die vollkommen klar verständlich wird, wenn man sie als $\frac{12}{4}$ mit $\frac{9}{4}$ abwechselnd spielt, je vier oder drei bei Chopin geschriebene Takte zusammenfassend in einen eigentlichen großen Takt.

Normalfassung im 4/4-Takt.
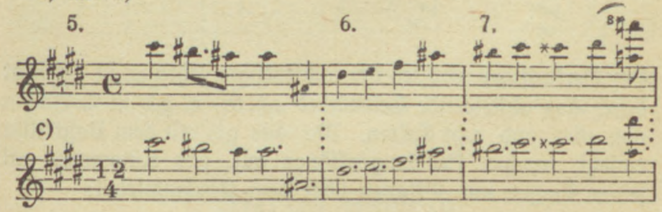
4/4 mit 3/4 gemischt.

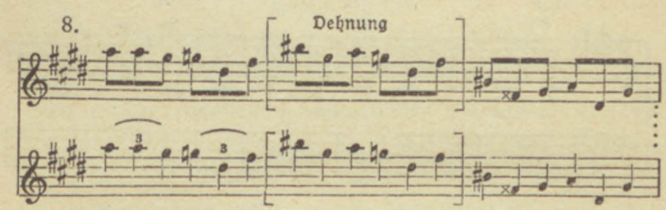
Fassung b dreifach vergrößert.





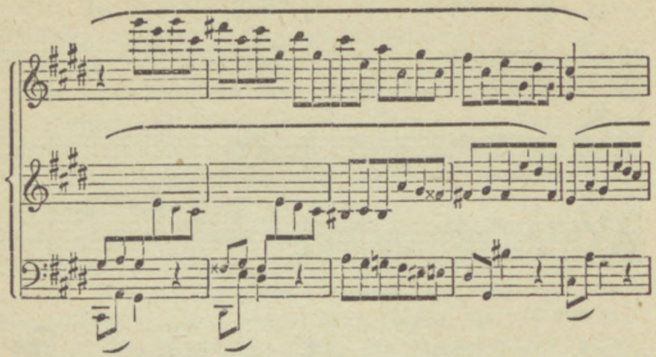
a) und b)



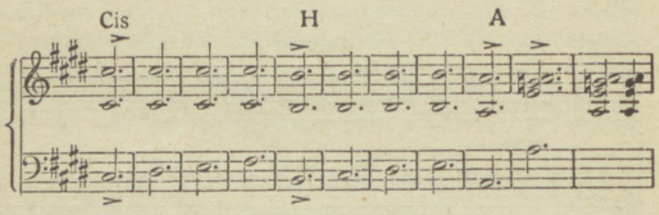


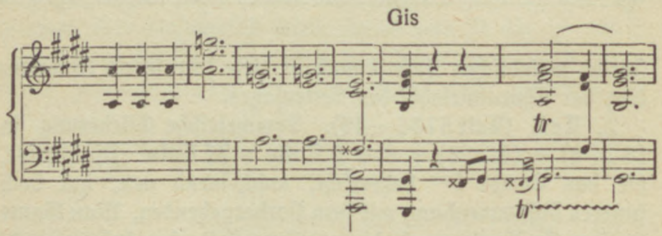
Ihrem melodischen Inhalt nach ist diese Phrase ein Abkömmling der Choralmelodie des Seitensatzes.

2. Teil (Takt 5736—49). Symmetrische Gliederung in (4 × 8) + (4 × 8) + 8 + 5 Takte = 77 Takte. Die Phrase, die das Tempo I^mo beherrscht, anscheinend neu, hat doch inneren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden. Man könnte zu ihr als Kontrapunkt die aus dem Seitensatz bekannte absteigende Figur setzen, oder umgekehrt, das Tempo I^mo als neuen, unerwarteten, nicht auf den ersten Blick kenntlichen Ausfluß jener Seitensatzstelle erklären:



Der Verlauf der nächsten drei achttaktigen Phrasen ist gefestigt durch das absteigende Tetrachord cis, h, a, gis in Terrassen von vier und acht Takten. Wo das gis mit dem Baßtriller einsetzt, tauchen Nibelungenklänge auf, das Ringmotiv mit seinen Terzen und Oktaven über dem Paukenwirbel:

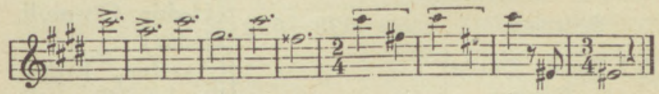




Takt 605 hebt die zweite Folge von (4 × 8) Takten an, im Anfang genau den korrespondierenden Gruppen (Takt 573 bis 588) entsprechend, dann mit energischem Schwung rasch dem

markigen, dröhnenden Schluß zueilt, der einen charakteristisch Brahmsschen Effekt vorwegnimmt: das Anhalten einer starken Bewegung, als ob eine starke Faust in das Getriebe eingreift und das Rad zur Ruhe zwingt. Brahms liebt diese wuchtigen Schlüsse, man vergleiche etwa Schluß des ersten Satzes seines Klavierquintetts, op. 34.

Es scheint empfehlenswert die Gruppierung von zwei zu zwei Noten durchzuführen, auch bei den Vierteln, also einen Hemioleneffekt hören zu lassen, drei $\frac{2}{4}$-Takte anstatt zwei $\frac{3}{4}$-Takten, wie Chopin notiert:



In ihrer Wucht der Attacke, dem Tempo des Ansturms hat diese Coda Ähnlichkeit mit der Coda des 1. Scherzo in H-moll.

Viertes Scherzo

E-dur op. 54

Entstanden gegen 1843. Erschienen 1843
Gewidmet Frl. J. v. Caraman

In großer erweiterter Sonatenform mit Trio-Intermezzo.

I. Hauptsatz	Takt	1—98	(E-dur, A-dur, nach H-dur).
Seitensatz	„	99—152	(H-dur, Cis-moll, H-dur).
II. Durchführung	„	153—273	(As-dur, F-dur, Fis-dur, Fis-moll, Cis-dur, Gis-moll, Es-dur, H-dur nach E-dur).
III. Reprise.			
Hauptsatz	„	273—392	(E-dur, A-dur, H-dur. Fis-moll nach Cis-moll).

IV. Trio-Intermezzo	„	393—501	(Cis-moll, Fis-moll, Cis-moll, Fis-moll, Gis-dur, Fis-dur, F-dur, Cis-moll, Fis-moll, G-dur, C-dur, H-dur nach E-dur).
V. Zweite Reprise.			
Hauptsatz	„	501—597	(E-dur, A-dur, nach H-dur).
Seitensatz	„	598—652	(H-dur, Cis-moll, H-dur).
VI. Zweite Durchführung (Wiederholung der ersten Durchführung)	„	653—789	(As-dur, F-dur, Fis-dur, Fis-moll, Cis-dur, Gis-moll, Es-dur, H-dur nach E-dur).
VII. Coda	„	789—860	(E-dur).

I. Das Hauptthema dreigliedrig, 3×8 Takte. Man kann das Thema auf die normale Ausdehnung 2×8 zurückführen, wenn man die auf vier Takte gedehnten Schlüsse verkürzt, also die Takte 6—9, 13—16 überspringt. Gerade jene gedehnten Schlüsse jedoch machen nicht zum wenigsten den Reiz des Themas aus. Bemerkenswert ist es, daß bei einer Ausdehnung von 857 Takten dies Stück durchgehend in Phrasen von 8 Takten sich aufbaut, nur ein einziges Mal kurz vor dem Schluß (Takt 821—826 eine Dehnung von 4 Takten: 8+4 verwendet. Desto bewundernswerter die Geschicklichkeit, mit der die sonst drohende ungeheure Monotonie des übermäßig symmetrischen Aufbaus vermieden wird. Die Gliederung des Hauptthemas in 3×8 Takte ist die erste dieser Präventivmaßnahmen. Nimmt man sich die Mühe, das ganze Stück hindurch die Achttaktgruppen abzuzählen, so sieht man, daß das Unsymmetrische dieser scheinbaren Symmetrie darin liegt, daß Zusammenfassungen von 3×8 mit solchen von 2×8 Takten abwechseln, und daß als Verbindungen des öfteren isolierte Einzelgruppen von 8 Takten erscheinen. So ist z. B. die

Melodieträger		Zwischenglieder	
Hauptsatz Takt 1—98	3×8		
		← (8)	p
	3×8		
		← (8)	p
	8		
		← (8)	p
	8		
		← (8)	p
Seitensatz Takt 99—152	2×8		
	8		
		← (8+4)	f
	4		
		← (4)	p
	4		
		← (8)	p
Durchführung Takt 153—272	3×8		
		← (8)	p
	3×8		
		← (8)	p
	2×8		
	2×8		
	3×8		
Reprise Takt 273—392	3×8		
		← (8)	p
	3×8		
		← (8)	p
	2×8		
	2×8		
		← (8)	f
	8		
		← (8)	p

Gruppierung des Hauptteils, Takt 1 bis zum Trio Takt 393:

Hier ist anschaulich gezeigt, wie von einer geistlosen und ermüdenden Symmetrie keine Rede sein kann. Die Erkenntnis des Aufbaus führt zur Einsicht in den angemessenen Vortrag. Die in ganz unregelmäßigen Zwischenräumen eingeschobenen 8 taktigen Zwischenglieder sollen sich in der Klangfärbung von der eigentlichen melodietragenden Substanz unterscheiden. Man spiele also die Zwischenglieder etwas beiläufig, weniger entschieden, flüssig, aber nicht emphatisch, im Gegensatz zu den Melodieträgern. Diese mehr dekorativen, in leichter Grazie hingeworfenen Verbindungsglieder werden meistens als Grundfarbe ein p oder mp haben; zweimal jedoch bringen sie durch forte und impetuoso einen unerwarteten und darum desto stärker aufrüttelnden Klanggegensatz gegen die melodischen Hauptteile, in die sie eingreifen, und zwar Takt 122 und 361.

Das Hauptthema (Takt 1—25) ist aus vier Einzelgliedern zusammengesetzt, die paarweise einander antworten, die Antwort jedoch, wie schon hervorgehoben durch eingeschobene

langgehaltene Akkorde verzögern und dadurch spannender machen. Die folgende melodische Skizze zeigt den Verlauf der eigentlichen melodischen Substanz bis zur Durchführung herausgeschält aus dem reizenden Gerankе der geschmeidigen und flüchtigen Passagen, und mit Auslassung der Zwischenglieder. Es kommt darauf an, den hier aufgezeichneten Gesang dem Ohr ohne aufdringliche und geschmacklose Übertreibung als zusammengehörig klarzumachen, über alles Dazwischenliegende und alle Zierpassagen mit leichter Hand hinwegzugleiten. Besonders interessant der Abschluß von Takt 122—145, dessen 3 × 8 Takte in kapriziöser Linienbiegung zuerst das Zwischenglied von 8 Takten mit übermütiger Laune diesmal im forte wie eine Kaskade herunterstürzen lassen, und die folgenden 2 × 8 Takte nicht minder kapriziös aufteilen in 4 Takte Zwischenglied + 4 Takte Melodie + 4 Takte Zwischenglied + 4 Takte Melodie (Notenbeispiel S. 73).

II. Die Durchführung (Takt 153—272) bietet nach dem Verständnis des vorangegangenen keine Schwierigkeiten mehr. Es wiederholt sich ein ganz ähnliches Linienspiel. Der modulatorische Gang ist schon in dem Formschema S. 69 angegeben. Das Thematische:

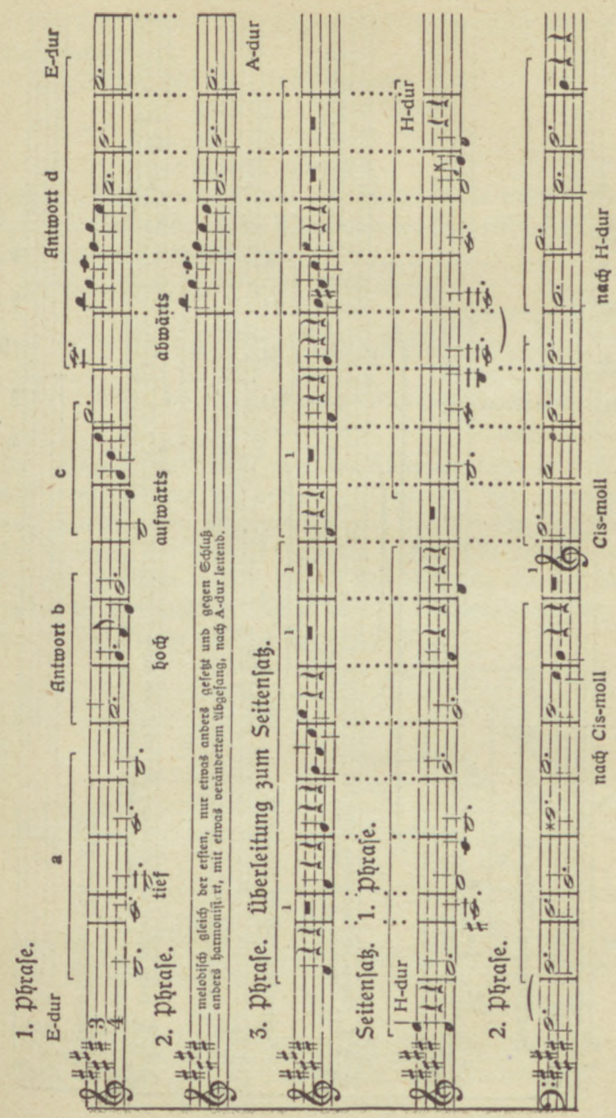
1. Teil (Takt 146—216) gegründet auf die Motive a, b, c, d des Hauptthemas und auf das erste Zwischenglied.

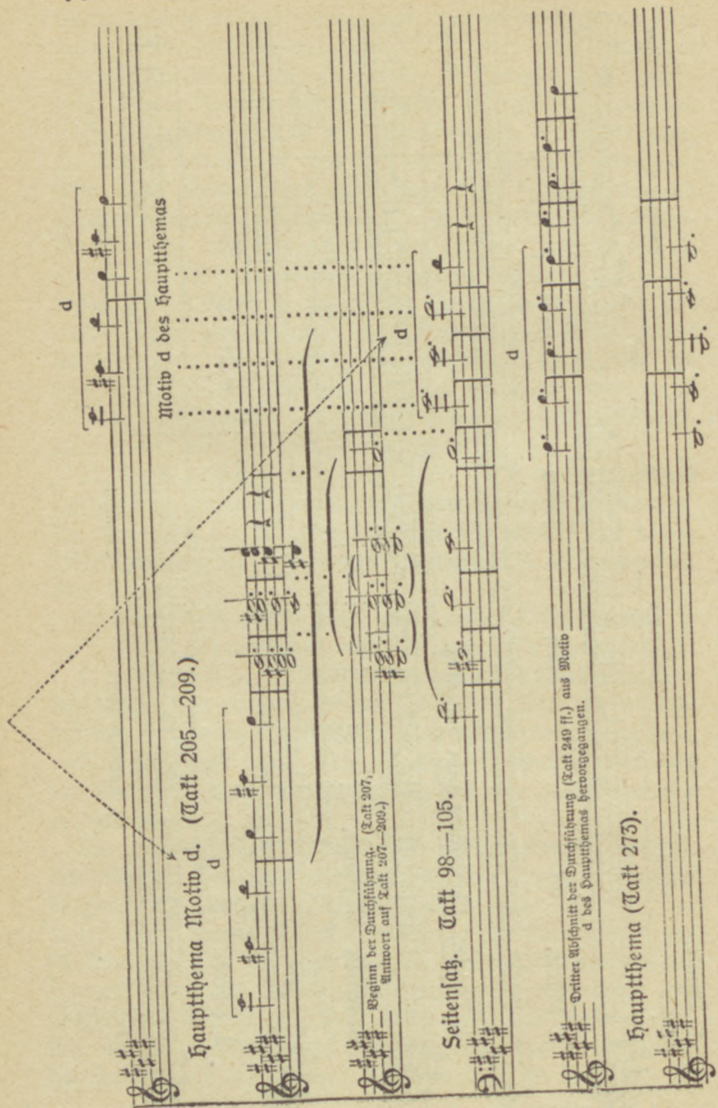
2. Teil (Takt 217—248) wächst hervor als Antwort auf die Schlußtakte des vorhergehenden Abschnitts (Takt 206—210), hat aber gleichzeitig Familienähnlichkeit mit dem Seitensatzthema.

3. Teil (Takt 248—273) ist eine rhythmische Variante des Motivs d aus dem Hauptthema, hat aber auch Beziehung zu dem Motiv a.

Die mannigfachen thematischen Verknüpfungen zwischen Hauptthema, Seitensatz und Durchführung zeigt die folgende vergleichende Übersicht (Notenbeispiel S. 74).

III. Die 1. Reprise samt Überleitung zum Trio-Intermezzo (Takt 273—393) hält sich an Teil I, wiederholt diesen mit Hinweglassung des Seitensatzes, verbreitert aber dafür die überleitende Gruppe von Takt 353—393, eine schöne klangliche und Gefühlssteigerung herbeiführend, deren nachlassende Spannung dann den Eintritt des Trio wohl vorbereitet.





IV. Das Trio-Intermezzo (Takt 393—500) ist in zwei Teile geteilt.

1. Teil (Takt 393—412) Gliederung:
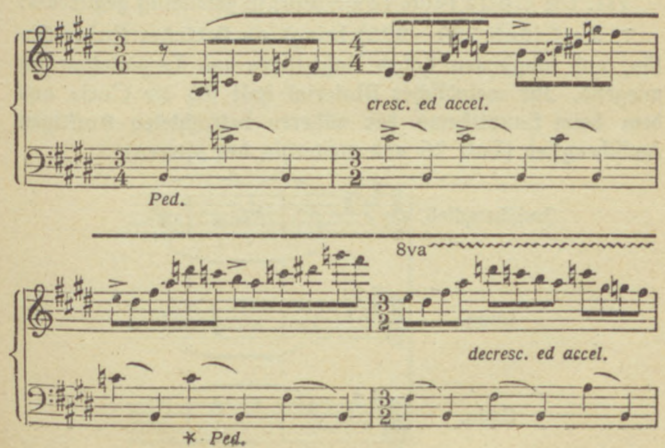
$(2 \times 8) + (2 \times 8) + 8$ Takte
$(2 \times 8) + (2 \times 8) + 8$ „
$(2 \times 8) + (2 \times 8) + 8$ „

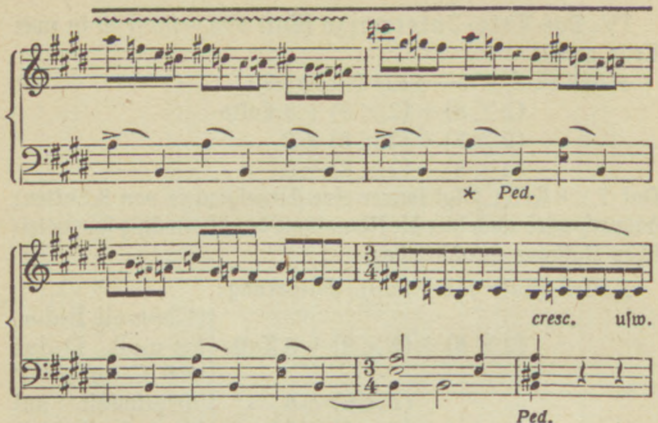
Auf 2×8 Takte folgt immer eine Einzelgruppe von 8 Takten; dadurch wird auch hier die Monotonie des übermäßig symmetrischen Aufbaus durchbrochen.

2. Teil (Takt 413—500). Gliederung:

$(2 \times 8) + (2 \times 8) + 8$ Takte {(Cis-moll, E-dur, Fis-moll, D-dur nach C-dur).
$(2 \times 8) + 8$ „ {(Orgelpunkt auf
$(2 \times 8) + 8$ „ {H- nach E-dur).

Der Ablauf des höchst wirksamen Orgelpunkts (von Takt 477—500), wenn mit der nötigen Freiheit des crescendo und accellerando hingeworfen wird für das Ohr nicht mehr den Eindruck des $\frac{3}{4}$-Takts behalten. Deswegen bemühe man sich erst gar nicht peinlich um die Durchführung des $\frac{3}{4}$-Taktes; zumal in der zweiten Hälfte wird die Zusammenfassung je zweier $\frac{3}{4}$-Takte in einen $\frac{3}{2}$-Takt nützlich sein.





V. Die 2. Reprise (Takt 501—597) bringt eine nur geringfügig variierte Wiederholung des Teil I (Takt 1—152). Auch

VI. Die 2. Durchführung (Takt 653—765) bringt eine genaue Wiederholung der 1. Durchführung (Takt 153—265), erweitert jedoch (von Takt 765 an) den Abschluß und mündet in einen breit melodischen Abgesang (Takt 765—789), die Haupttonart E-dur festsetzend.
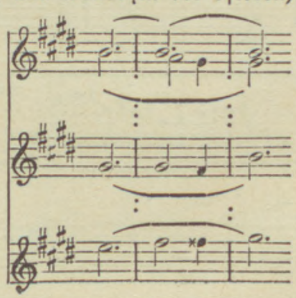
VII. Die Coda (Takt 789—860) ist zweiteilig gegliedert:

1. Teil (Takt 789—825) bringt ein liebliches E-dur-Getön, auf langsamen hohen Baßtrillern und Terzenketten sich wiegend. Ihr melodisches Material holt sich die Coda aus dem beim Hauptthema des näheren betrachteten 8taktigen Zwischenglied (Takt 26 und weiterhin des öfteren):

Zwischenglied.
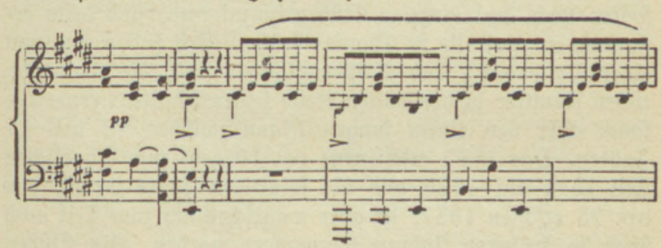
Coda.

Coda.



Von besonders luftiger, entzückend heller und zarter Klangwirkung die graziöse Girlande von Akkorden (Takt 813—825), die auf und ab schwankend mit erlesenen Farbenschattierungen die E-dur-Kadenz bereichert und zum Abschluß bringt. Es ist dies die einzige Stelle in dem langen Scherzo, bei der durch 4taktige Dehnung die Achttaktgruppen in ihrer regelmäßigen Aufeinanderfolge unterbrochen sind.

2. Teil (Takt 825—867). Das Gegengewicht gegen den zierlichen 1. Teil der Coda. Starke Steigerung bis zum glänzenden fortissimo und marcatissimo-Abschluß. Zu Anfang dieses Teils erklingt das Hauptmotiv ganz deutlich, wenn man im letzten pp-Akkord (Takt 824) das H in der Mittelstimme ein wenig hervorhebt:



Drittes Kapitel

Die Etüden

Zu den vom musikalischen, wie vom klavieristischen Gesichtspunkte aus bedeutsamsten Leistungen Chopins gehören die 24 Etüden, die Chopin in zwei Sammlungen, op. 10 und 25 der Welt vorgelegt hat. Diese Stücke, zu denen als Nachtrag später noch drei einzelne Etüden hinzukamen, sind desto erstaunlicher, weil sie in Chopins frühere Zeit fallen und von einer Vollendung und Ursprünglichkeit sind, die man von einem Künstler in der vollen Reife seines Schaffens erwartet, kaum aber von einem jungen Mann zwischen 18 und 27 Jahren. Das 1833 erschienene op. 10 geht zum erheblichen Teil schon auf 1828 und die folgenden Jahre zurück; das op. 25 erschien 1837, ist aber wahrscheinlich zum Teil auch schon in früheren Jahren komponiert worden. Als Etüden bedeuten die Chopinschen Stücke außerordentlich glückliche Entdeckungsfahrten nach neuen Möglichkeiten des Klaviers in einem Umfang, wie sie kaum einem Klavierkomponisten früherer Zeit gelungen sind: Eine Erweiterung und Revolution der Klaviertechnik und gleichzeitig die Vollendung des neuen Genre. Die Chopinschen Etüden braucht man nur oberflächlich zu vergleichen mit dem besten was in ihrer Gattung schon vorhanden war: Cramer, Clementi, Moscheles' op. 70, Ludwig Berger, Keßler, um zu sehen, welch eine vollkommen neue Klangwelt in ihnen sich auftut. Sie sind aber auch von späteren Leistungen nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Nur die Lisztschen Etüden können neben ihnen genannt werden, in erheblichem Abstand von beiden wären dann die besten Etüden von Moscheles einzuordnen. Der Analyse obliegt es, die hier offenbarten neuen Errungenschaften des Klaviersatzes zu erörtern, die inter-

essanten harmonischen, rhythmischen, melodischen Probleme in ihnen zu klären, den Studienwert, die pädagogische Seite zu berücksichtigen und schließlich die tondichterischen Werte und die konstruktiven Feinheiten zu würdigen. Über die letzteren sei ganz allgemein hier nur gesagt, daß fast alle 27 Etüden der großen Liedform nach dem Schema A, B, A angehören und in der Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung des nämlichen Schemas ein Formgefühl und eine Formgewandtheit bekunden, die alleine schon der eingehendsten Betrachtung wert erscheinen. In der Kompositionstechnik berührt sich die Etüde mit dem Präludium und mit der Lied- oder Solobegleitung, indem meistens nur ein Motiv dem ganzen Stück zugrunde gelegt ist, und in der Abwandlung dieses Motivs sowohl der klaviertechnisch-pädagogische Zweck erreicht werden soll, wie auch gleichzeitig der ästhetische Reiz. Viele Schubertsche Lieder z. B. haben in ihrer Begleitung durchaus etüdenmäßiges Wesen, wie etwa: „Auf dem Wasser zu singen", „Die Forelle", „Gretchen am Spinnrad" usw. Aus dem Wohltemperierten Klavier seien vergleichsweise angeführt: Erster Teil Nr. 1 C-dur, Nr. 2 C-moll, Nr. 5 D-dur, Nr. 6 D-moll, Nr. 15 G-dur usw. Auch Bachsche Inventionen, Scarlattische Stücke, ein Stückchen wie Phil. Em. Bachs reizendes Solfeggietto haben Verwandtschaft mit dem Etüdenmäßigen.

Pianisten von Fach, denen es darum zu tun ist, den von Chopin in den Etüden niedergelegten technischen Prinzipien auf den Grund zu gehen, werden mit Nutzen sich des „Studienbuches" von Gottfried Galston bedienen (München, Verlag Otto Halbreiter, 2. Aufl. 1921) und der geistvollen und virtuos gesetzten „Chopin-Studien" von Leopold Godowsky (Berlin, Schlesinger), die besonders den Satz für die linke Hand allein fördern. Auf beide Werke wird im einzelnen des öfteren noch hinzuweisen sein. Gerade die Etüden haben unter den Chopinschen Werken von jeher die besondere Aufmerksamkeit der pianistischen Autoritäten auf sich gezogen. Zumal die Ausgaben von Hans von Bülow, Kullak, Mikuli, sind ausgezeichnet durch zahlreiche feinsinnige Bemerkungen, die ihren Wert beim Studium dieser Meisterstücke immer behalten werden.

Op. 10. Nr. 1. C-dur. Allegro
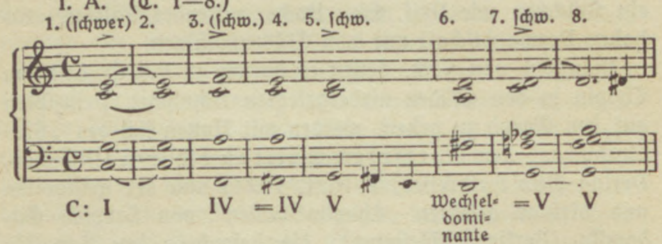
Einteilung:

I. A)	Takt 1—16		(C=dur).
II. B)	„ 17—48	8+12+12 Takte	(A=moll, in Ausweichungen über D, G, C, F, B, Es, D, G=dur zurück nach C=dur).
III. A)	„ 49—79		Variierte Wiederholung von Teil I.
		8+10+13 Takte	(C=dur mit Ausweichungen über A=moll, F=dur).
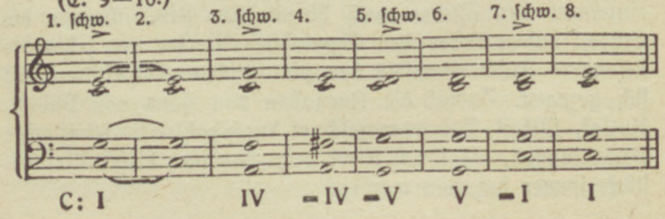
Eine große dreiteilige Liedform nach dem Schema A, B, A.

Die folgende Skizze macht die harmonischen Zusammenhänge klar, zeigt auch die Konstruktion der einzelnen Perioden, samt den Einschiebseln an verschiedenen Stellen, zumal im Mittelteil B:
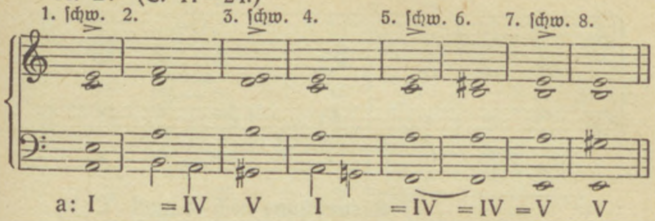
1. Periode.
I. A. (T. 1—8.)
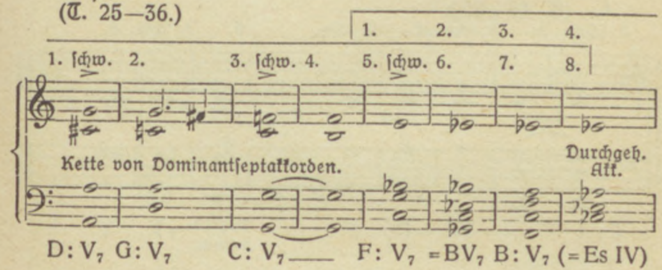


2. Periode.
(T. 9—16.)

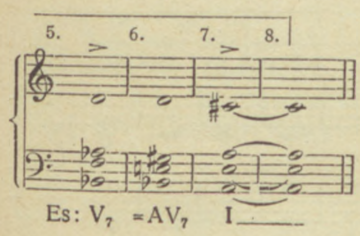


3. Periode.
II. B. (T. 17—24.)

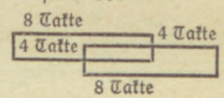


4. Periode.
(T. 25—36.)
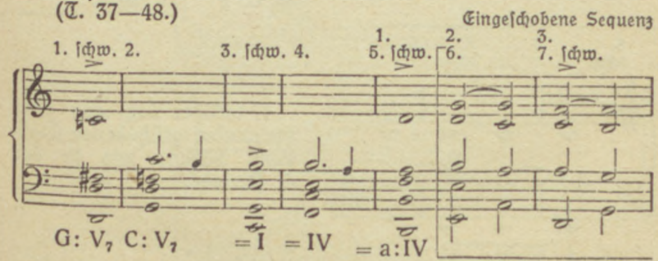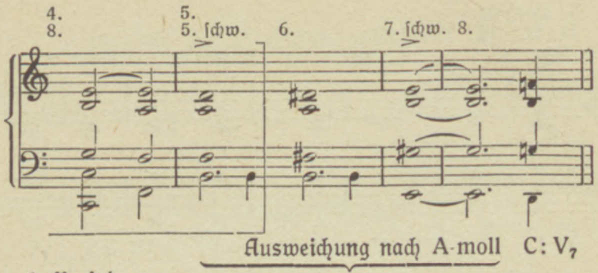




Zwei 8 taktige Sätze so ineinander geschoben, daß der Nachsatz des ersten gleichzeitig Vordersatz des zweiten ist. Summe der Takte ist 12 anstatt 16:
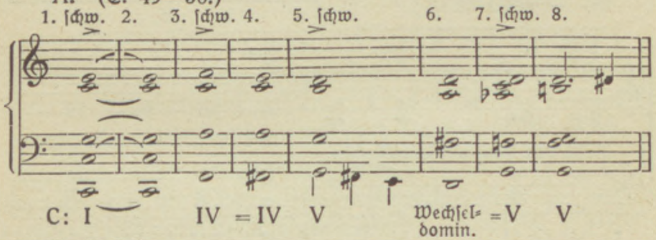


5. Periode.
(T. 37—48.)

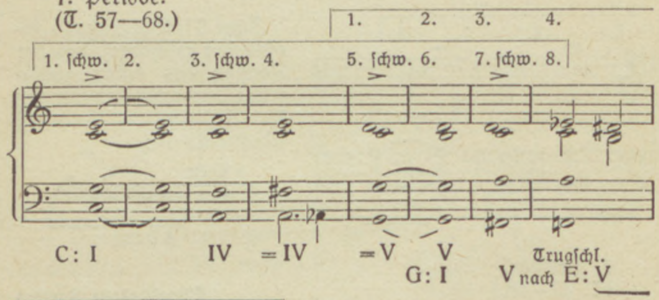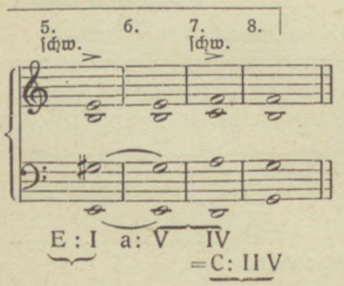




6. Periode.
A. (T. 49—56.)
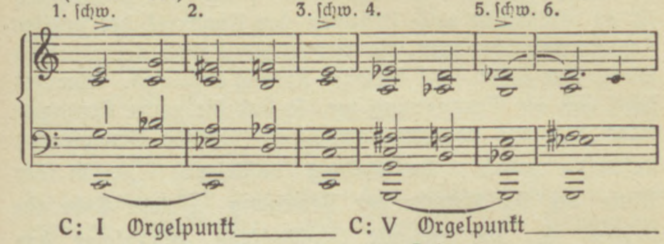


7. Periode.
(T. 57—68.)
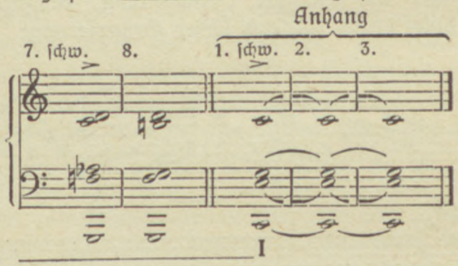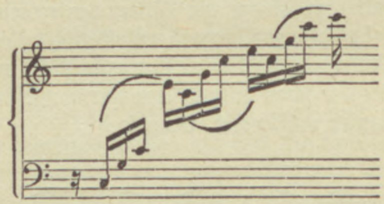




12 taktiger Satz, aus zwei ineinander geschobenen 8 taktigen Sätzen, wie in der 4. Periode.

8. Periode.
(T. 69—79.)
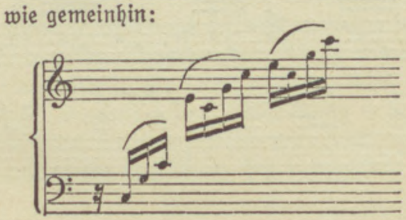




Bei der Schnelligkeit und dem ununterbrochenen Fortgang der Bewegung erheben sich bei geläufiger Ausführung kaum Probleme der Phrasierung. Immerhin mag es für den Spieler auch eine technische Erleichterung sein, wenn er sich in der Vorstellung die Gruppierung der aufsteigenden Figuren so denkt:
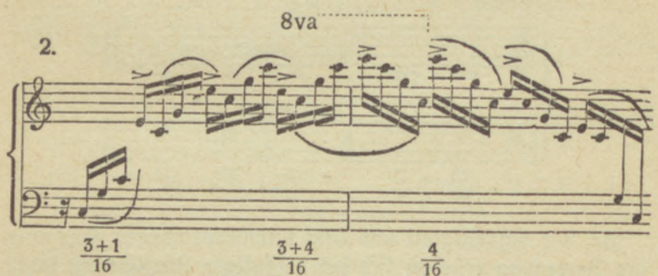


und nicht, wie gemeinhin:
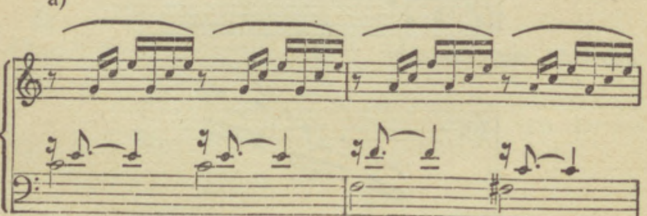


Die erste Fassung bewirkt ein crescendo jeder einzelnen $\frac{1}{16}$-Gruppe mit starkem Akzent auf jedes erste Sechzehntel, ist an Elastizität und Präzision der Rhythmik der zweiten Fassung weit überlegen, die eher im Sinne eines decrescendo wirkt, von einem stark betonten Anfang abfallend. Abwärts kehrt sich die Gruppierung um, so daß die ganze Arpeggiofigur auf- und abwärts kombiniert, folgende Gruppierung aufweisen würde: Zu Anfang aufsteigend $\frac{3+1}{16}$, in der Mitte bei der Umkehr der Bewegung $\frac{3+4}{16}$ am Ende absteigend $\frac{4}{16}$. Die ruhigste Handhaltung, demzufolge das sicherste Spiel ergibt sich aus dieser Gruppierung:
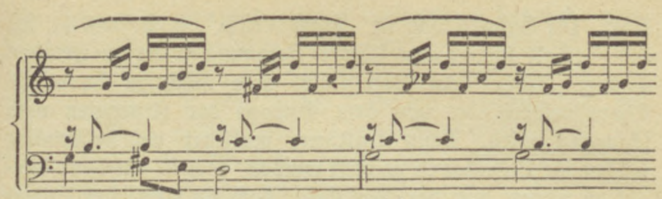
2.



Diese Arpeggiostudie scheint ein Abkömmling des ersten C-dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier zu sein, umgestaltet zu einem die Mittel des neuen Klavierstils vollausnützenden glanzvollen und majestätisch dahinrauschenden Stück. Die Verwandtschaft wird klar ersichtlich, wenn man sich ein paar Takte der schon mitgeteilten harmonischen Skizze nach Bachscher Manier umschreibt, etwa so:

a)
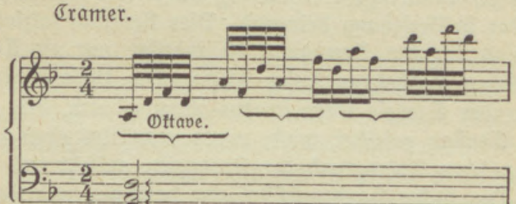




Das Neue in Chopins Arpeggiobehandlung liegt in seinem Dezimenarpeggio gegenüber dem Oktavenarpeggio der früheren Komponisten, auch Clementis und Beethovens. Dieser (auch bei Weber bisweilen schon vorkommenden) Weitgriffigkeit liegt die Beobachtung zugrunde, daß die Verschränkung des Dezimengriffs, mit rückläufiger Bewegung eingemischt, mit Hilfe des Pedals eine Klangfülle, ein Rauschen und Schweben des Klanges ergibt, dem gegenüber die Klangwirkung des älteren, schlichten Oktavenarpeggios trocken erscheint. Chopin hat in allen seinen Kompositionen diese neue Erkenntnis vom Klangwert der Weitgriffigkeit aufs mannigfalteste und geistreichste ausgenützt. Besonders systematisch führt die vorliegende C-dur-Etüde dies Klangmotiv durch, die verschiedenartigsten Tonarten, Ober- und Untertasten zueinander in Beziehung bringend. Dies klanglich faszinierende Auf und Ab der Bewegung ist indessen nur ein Teil des klanglichen Geschehens dieser Etüde. Die Bässe führen mit dröhnender Energie einen cantus firmus durch, dem keineswegs Genüge geleistet wird, wenn man ihn eben nur als harmonischen Untergrund der Arpeggien ansieht und behandelt. Der linken Hand gebührt eine bewußte, mit Nachdruck betonte Durchführung ihres Parts, und erst aus der Verbindung des markigen Basses mit dem auf und ab rauschenden Arpeggio der rechten Hand, untermischt mit den starken Betonungen zu Beginn jeder 4-Noten-Gruppe des Arpeggios — dies alles durch Pedal in eins verschmolzen — ergibt sich die erstaunliche Gesamtwirkung dieses Stückes. Weil der Part der linken Hand sehr leicht aussieht, wird er zu oft nur oberflächlich behandelt. Der Oktavenbaß trägt jedoch das ganze Gerüst der an und für sich wenig stabilen Arpeggien, die Grundpfeiler des Gebäudes, der rhythmische Halt liegt im
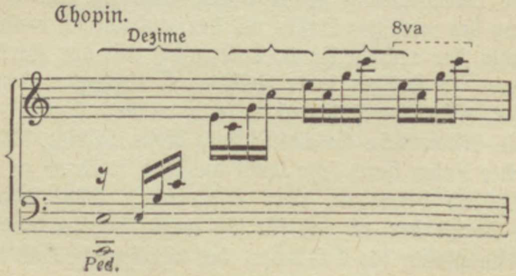
Baß. Die Taktordnung ist „schwer-leicht", d. h. dem 1., 3., 5.—7. Takt kommt eine stärkere Betonung zu als den geraden Takten. Über dem Baß flutet eine mächtige hymnische Choralmelodie, die von dem Gewoge der Arpeggien verschlungen wird. Desto kräftiger, markiger und bestimmter müssen die Baßoktaven gespielt werden, doch ist durchaus darauf zu achten, daß bei aller Wucht doch ein merklicher Unterschied in der Betonung zwischen schweren und leichten Takten gemacht wird. Die Plastik des Vortrags wird bei dieser sorgfältigen Differenzierung erstaunlichen Gewinn haben. Wo die „schweren" und „leichten" Takte liegen ist in dem harmonischen Auszug des ganzen Stückes oben kenntlich gemacht. Es wäre jedoch möglich, auch mit der rechten Hand durch besonderen Nachdruck des Daumens diese Choralmelodie hörbar zu machen, so daß die in der harmonischen Skizze oben mitgeteilte Oberstimmen-Melodie in der Mitte der Klaviatur durch die Arpeggien klar durchscheint.

Ein Pendant zu dieser Etüde bietet auch Cramers D-moll-Etüde (Ausgabe v. Bülow, Nr. 19). Die Gegenüberstellung beider Motive wird die Ähnlichkeit und auch den Unterschied klarmachen:

Cramer.



Chopin.



Bei Cramer in der linken Hand durchgehend der volle vierstimmige Akkord, bei Chopin der Baß nur in Oktaven, ohne Akkord, dabei aber unvergleichlich mehr Resonanz, die eben dadurch erzielt ist, daß in der Tiefe die einzelnen Töne den naturgemäßen weiten Abstand voneinander wahren; dadurch werden die Obertöne reiner und stärker ausgeprägt, während beim Anschlagen eines vierstimmigen Akkords in tiefer Lage die Obertöne einander an der klanglichen Entfaltung hindern und die Resonanz vermindern, wie man sich durch einfaches Experiment am Klavier klarmachen kann. Es ist Godowskys Bemerkung beizupflichten, daß Chopins Metronomisierung ♩ = 176 beträchtlich zu schnell sei für den mächtigen und triumphierenden Charakter dieser Komposition. Auch darin wäre Godowsky und Galston beizustimmen, daß der bei Chopin nur mit f, ein paar crescendo und diminuendo etwas summarisch gehaltenen Bezeichnung durch ein piano zu Beginn des Teils B (Takt 17) 8 Takte lang ein wirksames Gegenstück einzuordnen sei. Der Umfang der modernen Flügel nach der Tiefe hin ermöglicht es, die linke Hand durchweg in Oktaven zu spielen.

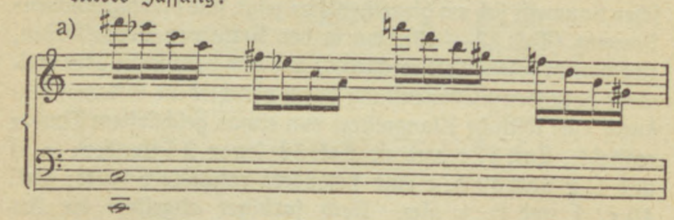
Die Stellen an denen der neue Klangzauber der Chopinschen Satzweise sich am hinreißendsten zeigt, sind die eingeschobene Sequenz (Takt 37—45), wo in der Kette von Septakkorden, zweimal in jedem Takt wechselnd, aus dem Septimen- oder vielmehr Sekundenzusammenklang durch verschiedene Oktaven hindurch eine köstliche Klangwürze von etwas geschärftem Timbre entsteht: Takt 37 c und d, Takt 38 sogar 2 Sekunden: c, d und f, g Takt 39 h, c eine besonders reizvolle Schärfe; Takt 40 e, f und h, c usw. Noch farbiger abgestuft die Zusammenklänge über dem Orgelpunkt Takt 69—76, die mit jenen im Dezimenabstand auseinandergelegten verminderten Septakkorden arbeiten, die überhaupt eine der wirkungsvollsten harmonischen Neuerungen Chopins sind, und auf die in vielfachen Varianten noch des öfteren zu verweisen sein wird. Die Wirkung solcher Stellen beruht in der Hauptsache auf chromatischen Sequenzen über festgehaltenem Baßton:

G,	Fis	c	a	es	Baß C
	F	h	as	d	
E,	Es	a	fis	c	Baß G
	D	as	f	h	
	Des	fis	es	a	
	C	fis	es	a	

Um ihre Leuchtkraft deutlich zu bemerken, vergleiche man Chopins Fassung in diesen Takten mit einer Umschreibung derselben Noten in die landläufige ältere Art der Oktavenarpeggierung: In diesem Falle eben nur ein Arpeggio, bei Chopin der doppelte Umfang (mehr als drei Oktaven) bei gleicher Anzahl der Noten, dabei Ausnutzung der unterschiedlichen Klangfärbung dieser drei Oktavenklangräume, die schon erörterte vermehrte Entwicklung der Obertöne (über dem Baß in Oktaven), der neuartigen, glänzenden Pedal-Resonanz durch die Verschränkung der Dezimengriffe und schließlich für das Ohr noch der Reiz von durchklingenden Tenortönen mit Vorhaltscharakter, die man allerdings durch eine (in den gedruckten Ausgaben nirgends angegebene) subtilere Pedalisierung erst wirksam machen müßte, und durch stärkeren Anschlag des Daumens etwa wie unten angedeutet:
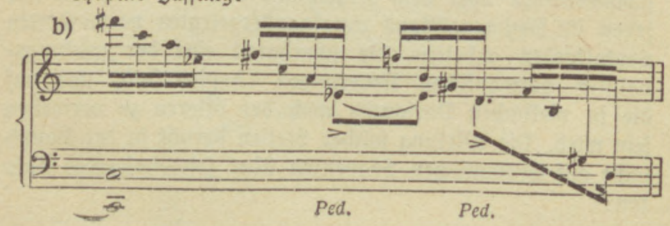
Ältere Fassung:

a)

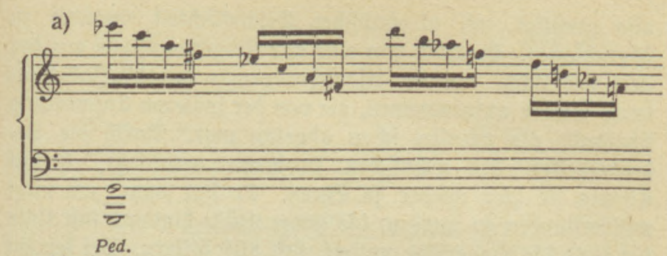


Chopins Fassung:
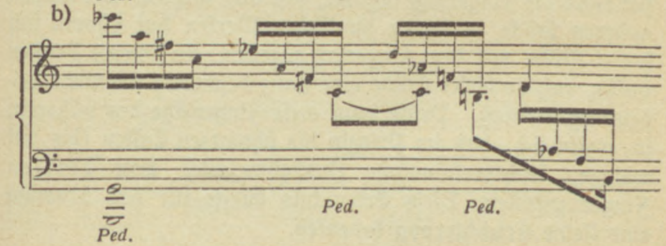
b)



a)



b)



Nr. 2. A-moll. Allegro

Einteilung nach dem Schema A, B, A.

I. A)	Takt 1—18.	8+(8+2) Takte	(A-moll, E-dur, A-moll).
II. B)	„ 19—35.	17=(7+9)+1 „	F-dur, G-moll, A-moll, G-moll, F-dur, G-moll, A-moll).
III. A)	„ 36—49.	14=(8+1)+5 „	(A-moll).

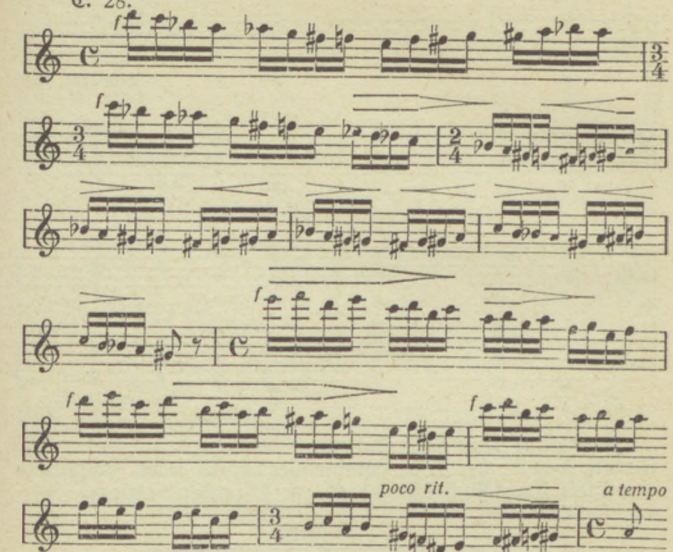
Ein chromatisches Laufspiel, moto perpetuo für die rechte Hand. Handelte es sich nur um die chromatische Skalenfigur, so wäre die Etüde technisch leicht und von geringem Interesse. Die technischen Verwicklungen und der klavieristische Reiz des Stückes liegen darin, daß in der rechten Hand mit der chromatischen Figur gleichzeitig eine akkordische Begleitung gespielt wird, die den Daumen und ersten Finger fesselt, so daß für die Bewältigung des chromatischen Laufwerks nur der 3., 4. und 5. Finger übrigbleiben. Diese drei Finger sind

also genötigt, mit akrobatischer Geschicklichkeit einander zu überschlagen. Es wird hier eine alte Fingersatzpraxis aus der Zeit vor Bach, aus der Klavichordpraxis des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommen, die von der späteren Entwicklung überholt, als veraltet schon abgetan war. Durch die Besonderheiten des technischen Problems veranlaßt, bringt Chopin sie hier wieder zu Ehren. Er hat sogar, um nicht mißverstanden zu werden, die ganze Etüde hindurch fast Note für Note die Fingersätze notiert, fast 800 Ziffern. Bei keinem anderen Stücke in seinen sämtlichen Werken hat Chopin sich soviel Mühe mit dem Fingersatz gegeben, ein sicheres Zeichen dafür, daß er dieser Etüde eine ganz besondere technische Bedeutung beimaß. Prüft man diese Fingersätze des näheren, so ergibt sich, daß im Prinzip die schwarzen Tasten (bis auf wenige, leichtverständliche Ausnahmefälle) dem *dritten* Finger zufallen. Diese Erkenntnis dürfte für das Studium eine kleine Erleichterung bedeuten.

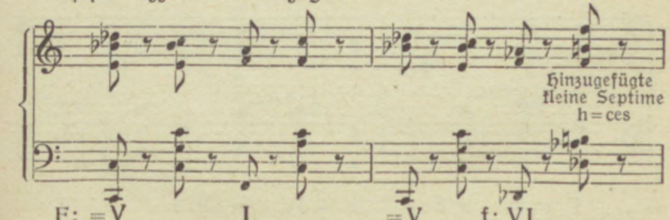
Nicht zu übersehen die *dynamischen Zeichen*, deren genaue Durchführung der Komposition die charakteristische Färbung gibt. Jeder viertaktige Absatz beginnt piano, setzt bald aufwärtssteigend mit crescendo ein und fällt im vierten Takt mit kurzem diminuendo wieder zum piano zurück, mit dem der nächste Absatz beginnt. Der Klangeffekt kommt dem Murmeln und Wehen eines sanften Windes nahe.

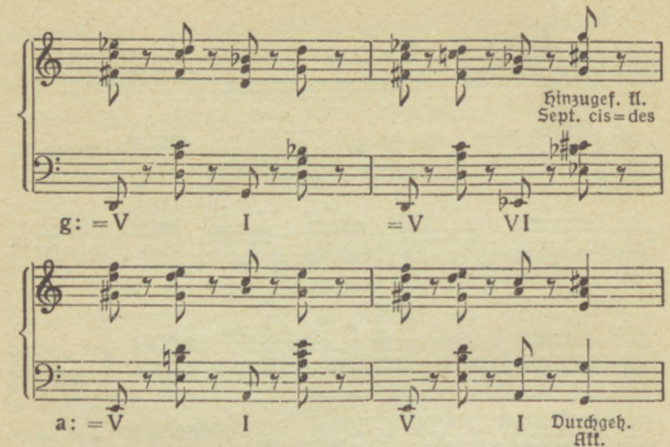
Im Mittelteil B (Takt 19—36) stärkere Klangsteigerung. Klanglicher Höhepunkt genau in der Mitte des Stückes, von Takt 25 an bis Takt 29 mit den gehaltenen Oktaven in der linken Hand. Der Wind frischt auf. Im einzelnen braucht das Stück subtilere Dynamik als die nur in Bausch und Bogen orientierenden Vorschriften Chopins geben. Kleinere crescendi und diminuendi müßten des öfteren den größeren cresc.- und dim.-Flächen eingegliedert werden, etwa wie die folgende Skizze zeigt. Sie bringt auch eine metrische Auslegung der Stelle, die von dem glatt durchgeführten $\frac{4}{4}$-Takt abweicht zugunsten einer belebteren, reizvolleren Fassung, die den natürlichen Akzenten mehr gerecht wird:

T. 28.
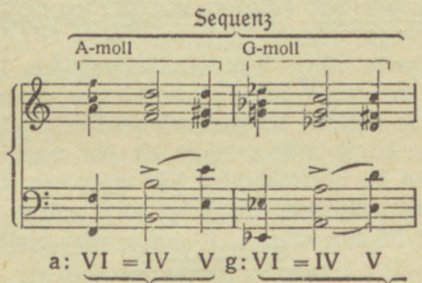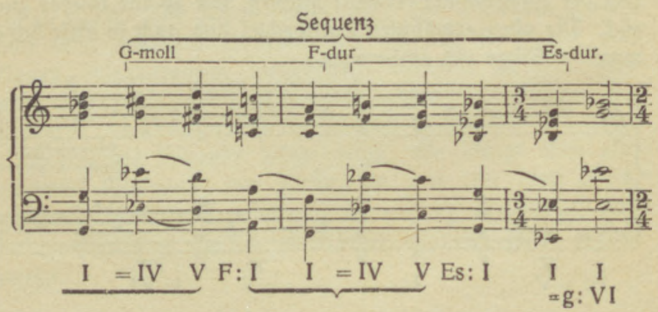


Die folgende Skizze zeigt den harmonischen Verlauf des ganzen Mittelsatzes B von Takt 19 bis zum Eintritt der Reprise Takt 36. Mittel der harmonischen Wirkung sind hier die Sequenzen, die in nicht weniger als fünf verschiedenen Abwandlungen die überraschenden Rückungen von einer Tonart zur anderen vollziehen. Die Folge der Tonarten vom Höhepunkt Takt 25 an: a, g, F, Es=g, a zeigt denselben Gang von der Haupttonart A-moll hinweg, wie zu ihr wieder zurück. Die oben erwähnten Taktwechsel sind auch in diese harmonische Skizze mit einbezogen:
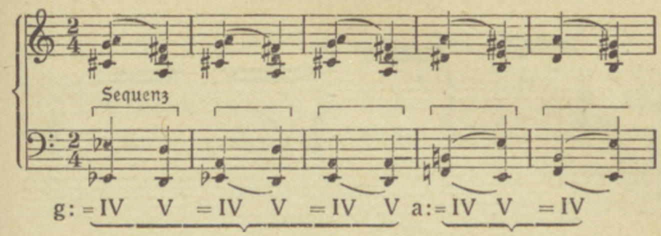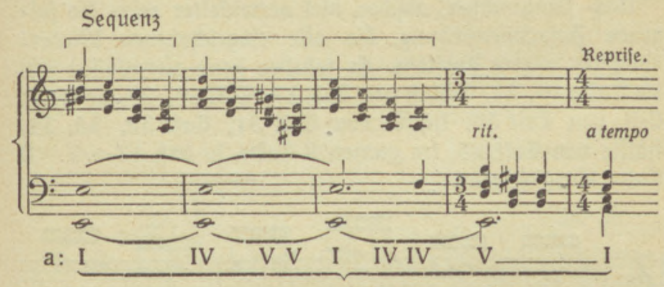




Zweitaktige Sequenzen, stufenweise ansteigend von F-dur nach G-moll, A-moll, der letzte Dominantseptakkord jedes Zweitakters vermittels Trugschluß übergehend zur folgenden Sequenz.
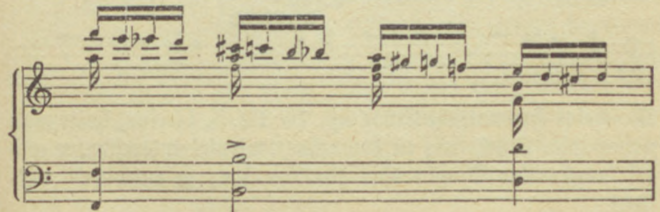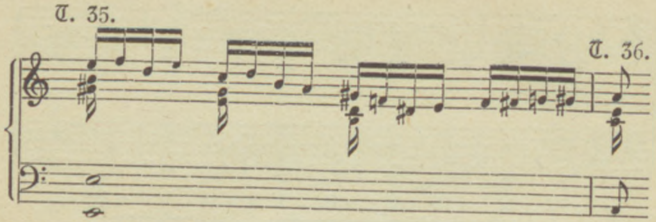








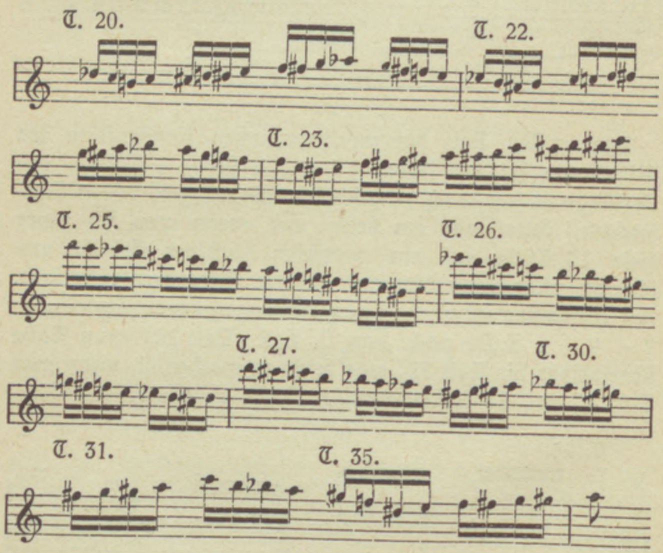
Den vollen Reiz der unsymmetrischen Konstruktion des Mittelsatzes B (mit seinen 17 = 7 + [9] + 1 Takten, den Verlängerungen durch eingeschobene Sequenzen, seinen Taktwechseln) kostet man am besten aus, wenn man sich zuvor diese 17 Takte auf ein normales 8taktiges Gebilde umschreibt. Man kann dies auf mehrere Arten bewerkstelligen. Am einfachsten wenn man nach der angegebenen Einteilung: 7 + 9 + 1 Takte nach dem 7. Takt (Takt 25) neun Takte überspringt bis Takt 35, was leicht zu machen ist, wenn man Takt 25 und 38 folgendermaßen leicht abändert:

T. 25.





Noch sinngemäßer, obschon viel verwickelter wäre die folgende Zusammenziehung, die alle eingeschobenen Wiederholungen wieder ausstößt. Es würden dann auszulassen sein die Takte 19, 21, Schluß von Takt 27, Takt 28, 29, größerer Teil von Takt 30, Hälfte von Takt 31, Takt 32, 33, 34, Hälfte von Takt 35, im ganzen 9 Takte, so daß 17—9 = 8 Takte übrigbleiben:



Moscheles chromatische Etüde op. 70 Nr. 3, G-dur, halte man neben dies Stück, um zu bemerken, wieviel interessanter und wirkungsvoller Chopin eine ähnliche Idee zu entwickeln versteht.
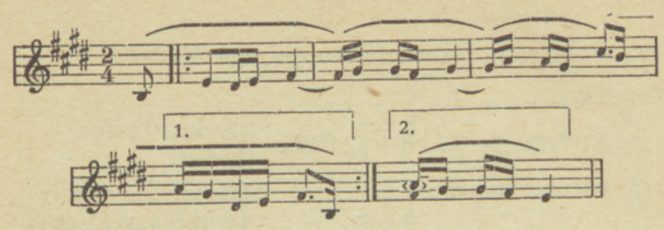
Nr. 3. E-dur. Lento ma non troppo

Einteilung:

I. A)	Takt 1—21.	8+12 Takte	(E-dur, H-dur, E-dur).
II. B)	„ 21—61.	4+4 „	(H-dur, Cis-moll).
		4+4 „	(A-dur nach H-dur).
		8+8 „	(nach vielen Ausweichungen in H-dur, und schließlich auf der Dominante von E-dur landend).
		8 „	(nach E-dur).
III. A)	„ 62—77.	16 „	(E-dur).

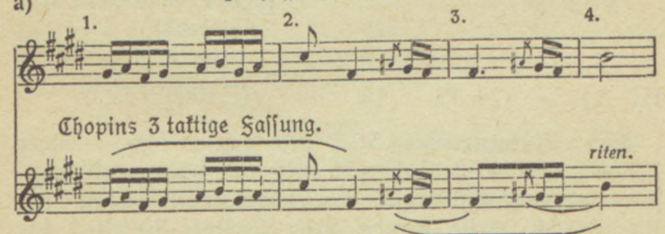
Ein nokturnenartiges Stück von gesangreicher, inniger Melodik, im Mittelteil abgelöst durch eine höchst wirksam gesteigerte Klangentfaltung sehr neuen und eigenartigen Gepräges. Klavieristisch dürfte gerade dieser bewegte Mittelteil das Hauptinteresse des Spielers auf sich lenken. Die Melodie des Hauptsatzes, obwohl im Sinne der Etüde leicht und ohne spieltechnische Verwicklungen ist eine der köstlichsten Eingebungen des Chopinschen Genius. Es wird von ihr berichtet, daß Chopin selbst sie für seine schönste Melodie ansah.

A. Der Hauptsatz, 8 + 12 Takte, von merkwürdigem und seltenen melodischem Aufbau, indem er sich nicht etwa in (2 × 4) + (3 × 4) Takte teilt, sondern in (5 + 3) + (5 + 7) Takte. Also unsymmetrische Teilung auf die der Eindruck der Melodie zum erheblichen Teil zurückzuführen ist. Die ersten 5 Takte sind am einfachsten aufzufassen als eine Zusammenziehung von ursprünglich 4 + 4 Takten in 5, wobei der eigentlich zu wiederholende Nachsatz der 8taktigen Periode übersprungen ist und nur durch seinen letzten Takt, den nunmehr fünften Takt, vertreten ist. Hier die Ableitung der 5taktigen Fassung von der normalen 8taktigen Periode, gleichzeitig mit einem Vorschlag zu vernünftiger Phrasierung, an der es fast alle Ausgaben fehlen lassen:



Der 3taktige Nachsatz wäre folgendermaßen aus dem normalen Viertakt abzuleiten:

a) Normale 4taktige Fassung.

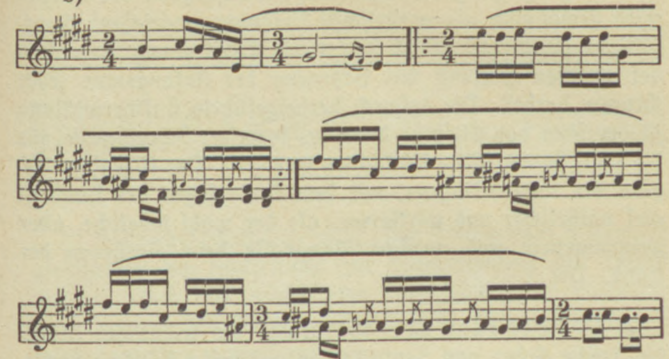


Aus der Verkürzung auf drei Takte erklärt sich das ritenuto am Schluß, gleichsam als Ausgleich. Der siebentaktige Abschnitt Takt 14—20 ist eigentlich ein verschleierter Achttakt, indem das abschließende e (Takt 20) eigentlich den ganzen Takt hindurch klingen müßte, jedoch hinweggeschoben wird durch den gleichzeitigen Eintritt des

Mittelteils B. Zu seinen fünf 8taktigen Abschnitten einige Bemerkungen. Jeder Achttakt wird hier von einem neuen Motiv beherrscht, jeder dieser Abschnitte übertrifft an Klangfülle und Glanz den vorhergehenden, bis Takt 45—53 ein machtvoll sich ausbreitender Gipfel erreicht ist, von dem dann ein kaum minder wirkungsvoller Abstieg zur Reprise des ersten Hauptteils A führt.

1. Periode (Takt 21—29). Sämtliche Taktstriche sind falsch gestellt und verleiten zu falschen Betonungen. Die natürliche Akzentverteilung hätte von dem folgenden Notenbild auszugehen:
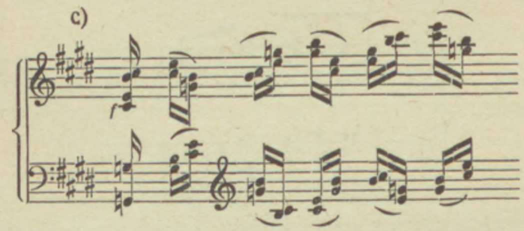
b)



usw.
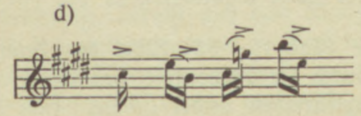
2. Periode (Takt 30—38) bringt als neuartiges technisches Motiv die Figur:

c)

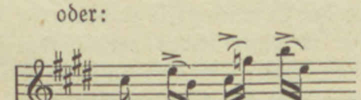


eine Art akkordischen Arpeggios von eigentümlicher Klangfülle. Fraglich bleibt die zweckmäßigste Akzentuierung der mit legato-Bögen abgegrenzten $\frac{2}{16}$-Figuren. Soll man spielen:

d)
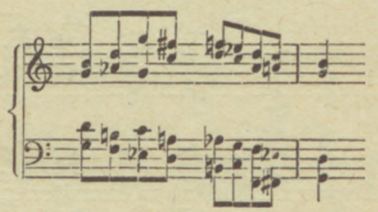


oder:



Die erste Fassung mit Akzent auf der Schlußnote der Gruppe wird gewöhnlich als natürlichste Betonung angesehen. Sorgfältiges Probieren jedoch führt die Entscheidung zugunsten der anderen Fassung mit Betonung der Anfangsnote jeder Gruppe herbei. Die dadurch herbeigeführte Taktverwicklung ist der Sinn von Chopins durchaus korrekter Schreibweise, für die auch klavieristische Rücksichten sprechen: Der Akzent zu Beginn des legato-Bogens, mit dem Niedersetzen der Hand ist viel natürlicher und wirksamer, als der wohl mögliche, aber gezwungenere und weniger klangvolle beim Aufheben der Hand. Die

3. Periode (Takt 38—46) bringt als technisches Motiv die rasche Folge von Septakkorden auf beide Hände verteilt. Man vergleiche damit die Cramersche C-dur-Etüde (Nr. 60 der Ausgabe von Bülow), um zu sehen, wie Chopin hier eine übernommene Idee glänzender und reicher ausarbeitet:

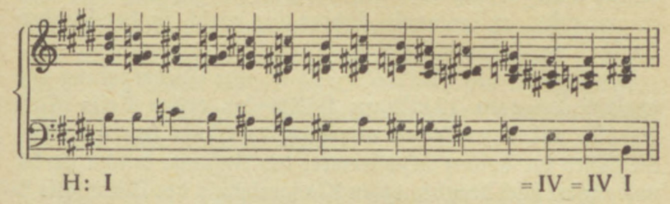
Cramer.
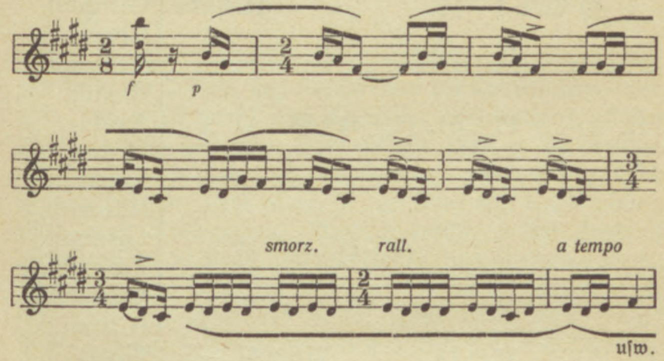


Das fortissimo, Takt 42 und 44, wird wiederum zu interpretieren sein mit derselben Akzentverteilung, die für Takt 32, 33 und 36, 37 in Anspruch genommen wurde, also Akzent zu Beginn eines jeden legato-Bogens der $\frac{2}{16}$-Figuren. Die

4. Periode (Takt 46—53) führt den klanglichen Höhepunkt herbei durch die bravouröse, erstaunlich wirkungsvolle Passage in Sextenreihen beider Hände. Hier ist wiederum jene Ausnützung der Dezimengriffe zu bemerken, die der ersten Etüde in C-dur in einer etwas veränderten Fassung ihren klanglichen Inhalt gibt. Die harmonischen Zusammenhänge von Takt 46—54 zeigt der folgende Auszug:

Kette von verminderten Septakkorden, chromatisch absteigend.



5. Periode (Takt 54—61). Der Abstieg vom Höhepunkt, gleichzeitig die Rückleitung zur Wiederholung des Hauptthemas. Auch hier dürfte eine Verschiebung der Taktstriche dem Vortrag der Melodie nützlich sein. Man spiele, als ob folgendermaßen notiert wäre:



Die klanglich außerordentlich schöne Wirkung der Stelle, eine der köstlichsten Klangimpressionen die je für das Klavier ersonnen worden ist, beruht auf dem Klang- und linearen Kontrast mit der vorhergehenden 4. Periode, und auf der Abstufung zartester Nüancen innerhalb des piano. In der 4. Periode der Klang aufregend, rauschend, glänzend, stark, hoch, in der 5. Periode ruhig dahinfließend, matter, leiser, tiefer. Die Akzente auf den schwachen Taktteilen wohl zu beachten, sie sind immer in den Grenzen des herrschenden piano zu halten, und sind wichtig für die Wirkung der fein abge-

stuften piano-Klänge: piano, sempre, piano, diminuendo, smorzando, rallentando lauten die wohl zu beachtenden Vorschriften.

Die Reprise A (Takt 62—77) ist eine Wiederholung der zweiten längeren 12taktigen Hälfte des ersten Teils (Takt 9—20) mit einer kurzen angehängten Coda von 4 Takten. Sie führt zur holden Schwärmerei des Anfangs wieder zurück und rundet nach dem bewegten Klangerlebnis des Mittelteils B das Stück auf das wohltuendste ab.

Nr. 4. Cis-moll. Presto

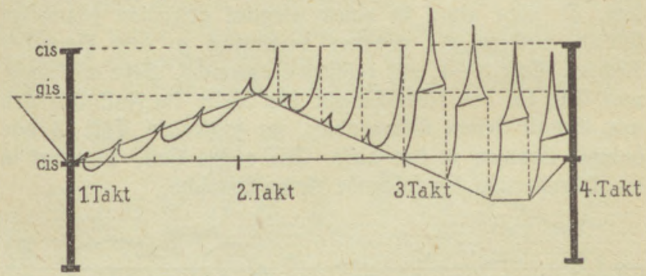
Aufbau nach dem Schema A, B, A:

I. A)	Takt 1—16.	16 Takte	(Cis-moll, Gis-moll, Cis-moll).
II. B)	„ 17—51.	(4+4)+(4+4) „	(Gis-moll, B-moll, As-dur, H-dur, E-moll).
		(4+4)+(4+6) „	(Fis-moll, Gis-moll, Ais-moll, Cis-moll).
III. A)	„ 51—71.	(16+4) „	(Cis-moll, Gis-moll, Cis-moll).
Coda	„ 71—82.	(8+4) „	(Cis-moll).

Ein leidenschaftlich bewegtes perpetuum mobile, von Anfang bis Schluß auf dasselbe vorwärtsdrängende rhythmische Motiv gegründet; der Mittelsatz bringt Durchführung und interessante Abwandlung des Motivs, nicht aber ein Gegenstück nach Art eines Trio.

A) Das auf und ab wogende Sechzehntel-Motiv des ganzen Stückes dadurch charakterisiert, daß es mit starkem sforzato-Akzent beginnt, aus ihm gleichsam den Impetus erhält, dann

sich von plötzlichem piano an auf seine rasche Fahrt begibt, mit der Bewegung aufwärts gleichzeitig die Tonstärke steigert und mit starkem sforzato auf dem Gipfelpunkt abbricht. Seine graphische Kurve (deren anschauliche Durchdringung auch der klanglichen Wiedergabe zustatten kommen dürfte) verläuft etwa folgendermaßen:
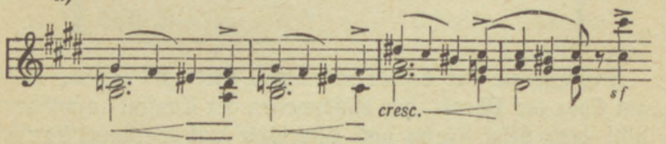


Die Energie der beiden sforzato-Pfeiler am Anfang und am Ende der Phrase, das Anschwellen der Tonflut dazwischen gibt dem Stück Farbe und Charakter und verlangt starkes Auftragen, so daß man kaum Gefahr läuft zu übertreiben.

Man bemerke auch, daß nur sforzati, crescendi, plötzlich eintretende ganz kurze piani in dem Stück eine Rolle spielen, nicht aber diminuendi. Dadurch erhält es den Ausdruck eines rastlosen heftigen, beinahe wilden, ingrimmigen Tobens: Das Bild einer bewegten Meerflut, die sich an felsiger Küste donnernd und schäumend bricht, ihren Gischt hoch hinauf spritzt, an den Felsen emporleckt und rasch wieder herabfließt. Der richtige Vortrag muß die Vorstellung einer elementaren, wilden Kraft geben, jeglicher Eleganz und Zierlichkeit sich völlig enthalten. Bewundernswert die Masse verschiedener Klanggebilde, die sich alle aus der nämlichen motivischen Idee entwickeln: die Abwechslung von hoher, tiefer, mittlerer Lage, rechter und linker Hand, beiden Händen zusammen, die ganz unregelmäßig eintretenden sforzato-Akzente, bald nach vier, bald nach zwei oder einem Takt, der faszinierende Wechsel von Brausen, Rauschen, Murmeln, Donnern, Fließen, Klimmen, Springen, Stürzen, Fallen, dies alles ohne einen einzigen eigentlichen Ruhepunkt.

Die Art der Durchführung (von 4 zu 4 Takten wechseln rechte und linke Hand ab mit dem Vortrag des Themas) erinnert an manche Bachsche Präludien (wie etwa Nr. 8, 9, 17 der 18 kleinen Präludien, die Bourrée aus der 6. englischen Suite). Takt 5—8 hat die in die linke Hand übergehende Figur keine nähere Vortragsbezeichnung. Es erscheint aber ratsam, sie nicht etwa in einem elegant graziösen piano zu spielen, sondern als genaues Seitenstück zu dem Part der Rechten, Takt 1—4, mit raschem crescendo. Sehr wirkungsvoll Takt 12 das Überschlagen der Welle im Fall auf den wie Granit festen Oktavenbaß, im folgenden Takt 13 das dumpfe Brausen in der Tiefe. Die rechte Hand verträgt in der Phrasierung die folgende kleine Retusche:

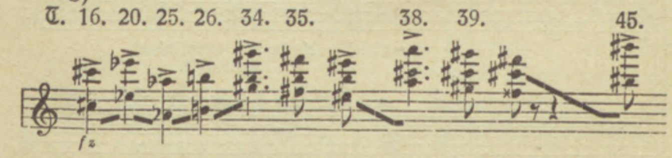
a)



B) Man beachte die sf. in den Takten 16 (rechts), 18 (links), 20 (rechts), 22 (links), 25 und 26 (in beiden Händen). Die viertaktigen Gruppierungen des Teils A zwischen rechter und linker Hand weichen nunmehr von Takt 17 an dem zweitaktigen Wechselspiel. Takt 27 hat das Wogenspiel gleichsam an einer vorspringenden Felsterrasse kurzen Halt gemacht, und verläuft auf kurze Weile mehr in der Ebene, Takt 30—33 fällt es wieder Treppe auf Treppe herab, plötzlich übertönt von einem neuen donnernden Ansturm, Takt 33, der im Niederfall von der Höhe sich in farbigen Schaum auflöst (Takt 35, 36). Nochmals wiederholt sich dies Tonspiel sequenzmäßig einen Ton höher von Dis aus (Takt 37—40). Nunmehr Takt 41—44 ein wogendes Auf und Ab in beiden Händen, hoch hinauf sendet eine Welle ihre Spritzer (Takt 44) und in mächtigem, donnerndem Absturz (ff. con fuoco) stürzt die Woge in sich zusammen, auf ebener Strecke (Takt 47—50) auslaufend, immer jedoch durch einzelne sforzati-Akkorde der linken Hand auch noch im Abebben ihre Gewalt offenbarend. Dieses prachtvolle Tongemälde, elementare Klangerlebnis hat
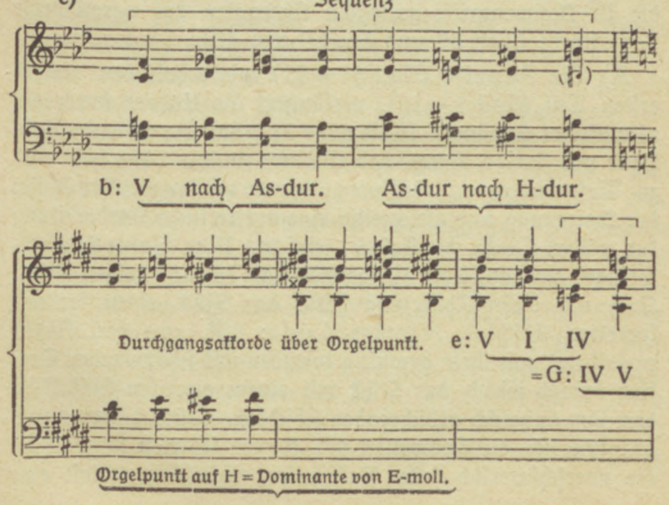
seine kompositionstechnische und klavieristische Stütze in einer farbig leuchtenden, der Sequenzen sich meisterlich bedienenden Harmonik, in der schon angedeuteten reichen Abwechslung der klanglichen Gebilde, in der virtuosen Satzweise. Die Spitzen der flutenden Bewegung in der Höhe (Takt 16, 20, 25, 26, 34, 35, 38, 39, 45) müssen mit solcher Kraft dem Ohr eingehämmert werden, das Tempo muß so rasch sein, daß der Hörer sie unwillkürlich zu einer zusammenhängenden Kontur verbindet, alles was dazwischen liegt als wirkliches klangliches Intermezzo auffaßt: Hier die Kontur dieser ragenden Spitzen:

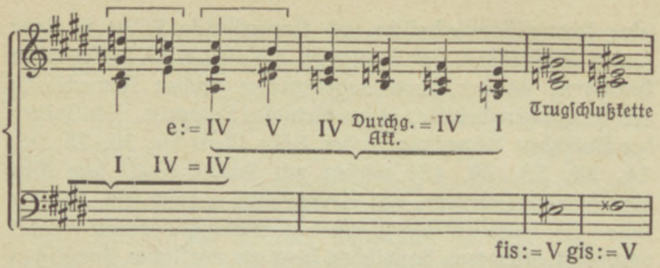
b)

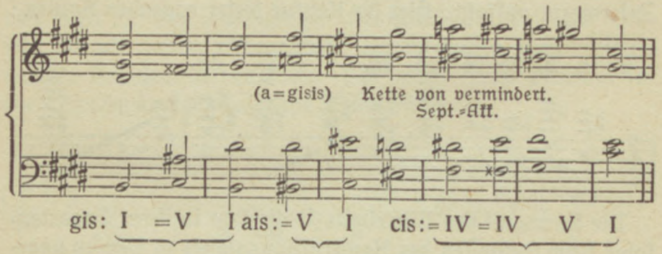


Die Harmonik des Mittelteils B ist schon in ihrer Tonartenfolge beim Aufstellen des Konstruktionsplanes zu Beginn angedeutet worden. Hier folge ins einzelne gehende Deutung der akkordischen Zusammenhänge der verwickeltsten Stelle Takt 25—51:

c)







Auch hier glänzt wiederum Chopins neuartige Lieblingswendung in der figurierten Technik mit starker Klangwirkung, die in Dezimengriffe zerlegten Arpeggien auf verminderte Septakkorde (Takt 35 und 36, 39 und 40).

A) Die Reprise (Takt 51—71) wiederholt den ganzen ersten Teil (Takt 1—16), verlängert die Kadenz durch ein viertaktiges Anhängsel (Takt 67—71), das die rollende Baßfigur mit starker, klanglicher Wirkung in die Höhe hebt und zur Tiefe wiederum zurückfluten läßt; ein wirkungsvoller Gipfel der Steigerung und gleichzeitig eine vortreffliche Vorbereitung der wilden Coda, die Takt 71 einsetzt. Man könnte sie überspringen und auf Takt 70 sogleich Takt 79—82 folgen lassen. Auch mit dieser Abkürzung hätte das Stück einen formal-korrekten Abschluß. Chopins Coda: „ff. con più fuoco possibile" mit ihrer gewaltig tosenden und schäumenden Tonflut bringt jedoch das Stück mit einem genialen Einfall zu dem ihm ästhetisch gebührenden Abschluß. Wütend zerren und drängen sich die Tonwellen mit kurzem scharfen Anprall an die unerschütterlich festen Baßpfeiler; schließlich umtost eine

brandende Masse von allen Seiten den ragenden Felsen Gis; unbesiegt steht er in gewaltiger Kraft am Ende da.

Was den Klaviersatz angeht, so beachte man die zwei verschiedenen Fassungen des Parts der linken Hand von Takt 51 und 55 an, das erstemal markige Baßschläge über dem Orgelpunkt, das zweitemal wirbelnde Tenorfiguren.

Nr. 5. Ges-dur. Vivace

Aufbau:

I. A) Takt 1—16.	16 Takte	(Ges-dur u. Des-dur).
II. B) „ 17—66.	32 „	(Des-dur, mit tonal nicht scharf markierten Ausweichungen nach Ges-dur zurück).
=(4+2)+4+2+4+8+8	„	
III. A) Takt 67—85.	16+2 „	(Ges-dur).
Coda)	16+3 „	(Ges-dur).
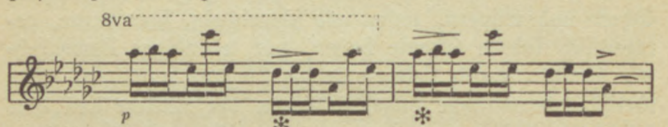
Die sogenannte „Schwarze-Tasten-Etüde". Im wesentlichen eine Studie für die rechte Hand, die sich in der Tat streng auf die Obertasten beschränkt, während die linke zur Bereicherung der Harmonik gelegentlich die weißen Tasten nicht durchaus verschmäht. Chopin gibt der Etüde das Kennwort „brillante" bei. Das Stück soll glitzern und funkeln kichern und wispern, locken und schmeicheln, scharmante, gelegentlich kokette Akzente haben, vor lebendiger Beweglichkeit sprühen, durch liebenswürdige Eleganz bezaubern. Pathetische, dramatische Züge, zu denen der mittlere Teil hier und da verleiten mag, kommen ihm nicht zu. Die meisten Ausgaben notieren die rechte Hand mit reichlichen legato Zeichen und Bögen. Galston macht die zutreffende Bemerkung, daß sich der „brillante" Klangcharakter des Stückes schlecht verträgt mit durchgeführtem legato, daß es eher geworfene Finger, glitzerndes non legato der Figuren verlangt. Eingemischtes legato hier und da an geeigneter Stelle dürfte der Klangwirkung nur zugute kommen. Sehr reichhaltiges technisches Material gerade zu dieser Etüde bei Godowsky und Galston.

I. A) 1. Periode (Takt 1—8). Man beachte den Wechsel von f und p im 1. und 2. Takt, ähnlich im 5. und 6. Takt. Überhaupt ist jeder Wiedereintritt des ersten Taktes, weiterhin Takt 9, 13, 49, 53 durch ein glänzendes forte zu markieren. Das meistens auf dies forte folgende plötzliche piano gibt diesen Stellen ihren kapriziösen, mondän gezierten, von reizender Koketterie bestimmten Klang. Takt 8 kadenziert auf dem B-dur akkordisch, der sich in die Ges-dur-Tonalität einfügt als Dominante von Es-moll, der Paralleltonart zu Ges-dur. Das rallentando und diminuendo bis zum pp bewirkt den forte-Einsatz des Hauptmotivs im folgenden Takt 9.

2. Periode (Takt 9—16). Wiederholung der ersten Periode mit anderem Abschluß, Modulation von Ges-dur nach der Dominante Des-dur.

II. B) Die 32 Takte des Mittelteils eingeteilt nicht in 4×8 Takte, sondern in Abteilungen von (4+2)+4+2+4+8+8=32 Takte mit sechs motivisch verschiedenen Abwandlungen der rhythmisch gleichwohl unverändert bleibenden $\frac{1}{16}$-Triolen-Figur. Dadurch reizvolle Unterbrechung der Symmetrien.

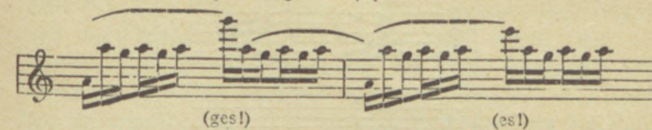
1. Abschnitt (Takt 17—22). Eine um zwei Takte verkürzte Achttaktperiode. Nicht zu übersehen die reizend kapriziöse Akzentuierung bei *:



Kapriziös, weil sie nur zweimal erscheint, obschon es naheliegend wäre, sie viermal in den beiden Takten anzubringen, auf den Anfang einer jeden Sextole. Wirkung etwa wie die eines silberhellen, fröhlichen Lachens.
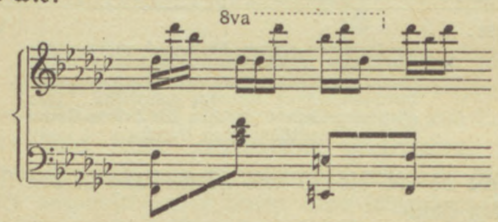
2. Abschnitt (Takt 23—34). Der Eintritt der neuen Figur, Takt 23, wird nicht im Moment als Beginn eines neuen Abschnitts empfunden, sondern zunächst noch als Abschluß der vorhergehenden 8taktigen Periode gedeutet. Seine Täuschung erkennt das Ohr erst durch die folgenden Takte und sieht sich

nunmehr genötigt den Takt 23 vom Abschluß zum Anfang umzudeuten. Auch dieser kapriziöse Zug fügt sich gut ein in das Wesen des Stückes. Takt 23 und 24 sind die Lesarten verschieden. Manche Ausgaben schreiben:
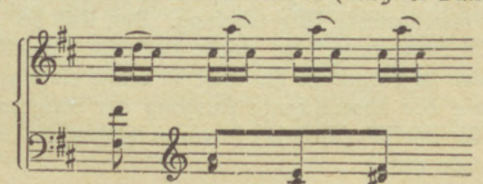


also erst ges, dann es als höchste Töne. Andere Ausgaben haben es und es, noch andere notieren zweimal ges. Sehr leicht mag irgendwo ein Druckfehler (weggelassener Strich) mit unterlaufen sein. Es ist kaum möglich, mit Sicherheit die eine Lesart vor der anderen als authentisch zu bezeichnen.
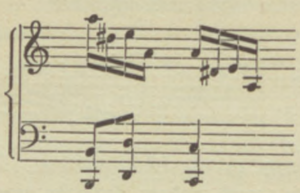
Takt 23 beginnt eine wirkungsvolle dynamische Steigerung. Man hüte sich jedoch davor, ihr dramatische oder pathetische Akzente zu geben, die Lügen gestraft werden durch das Ausbleiben eines Höhepunktes, durch das Auslaufen des crescendos nicht in ein fortissimo, sondern in diminuendo und piano (Takt 36, 40). Als technische Neuerung erscheint hier, wie des öfteren in dieser Etüde die Wiederholung rascher Passagen in mehreren Oktaven mit Fingerwechsel auf derselben Taste. Durch die ein früher unbekannter Glanz entsteht. Mit Stellen wie:



vergleiche man etwa in Cramers Nr. 45 (Ausg. v. Bülow):

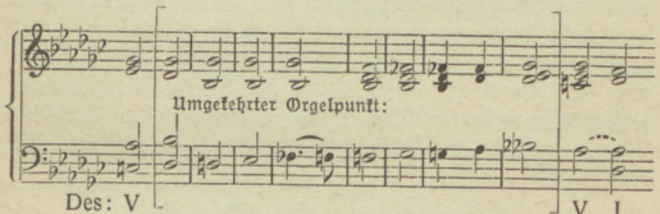


um den Unterschied zwischen älterer, schlichter und neuerer glanzvoller Schreibart zu bemerken. Vereinzelt schreibt Schubert bisweilen derartiges, wie im 1. Satz der C-dur-Fantasie:



Aber erst Chopin hat aus dieser Idee die Konsequenzen gezogen und häufig durch Ausnützung dieser Schreibart einen eigentümlichen Glanz des Klanges gewonnen.

Harmonisch wäre die Stelle Takt 23—41 zu erklären als eine verbreiterte und ausgezierte Des-dur-Kadenz, wie die folgende Skizze ausweist:
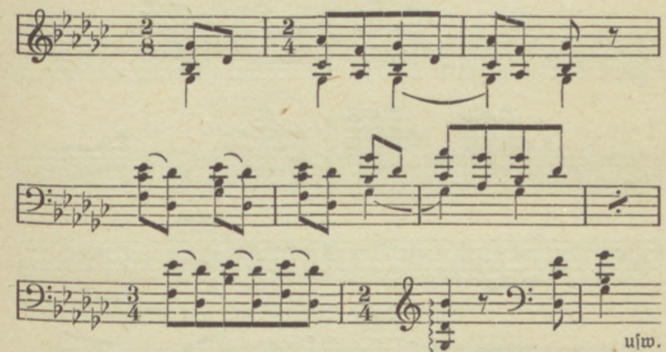


(In Durchgangstönen chromatisch aufsteigender Baß gegen liegenbleibendes B-ges in Oberstimmen, weiterhin Baß und Oberstimmen in Durchgangstönen einander zustrebend. Dies alles eingeschoben zwischen die beiden Dominantklänge von Des-dur.)

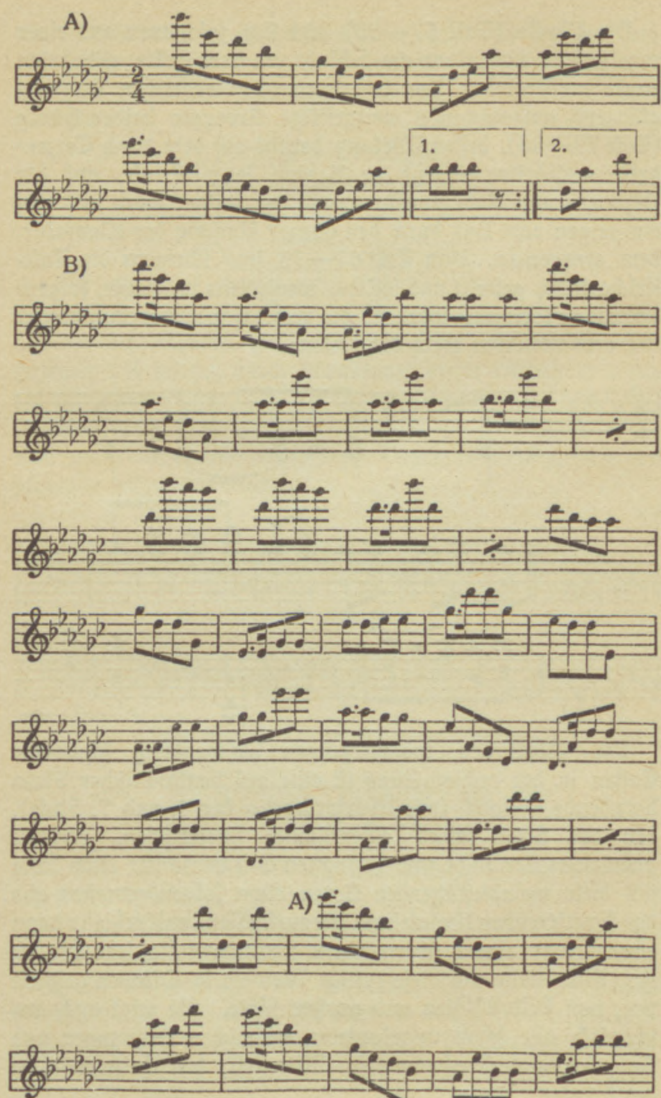
Von Takt 33 an bis 49 wie Hörnerklang in den Akkorden der linken Hand.

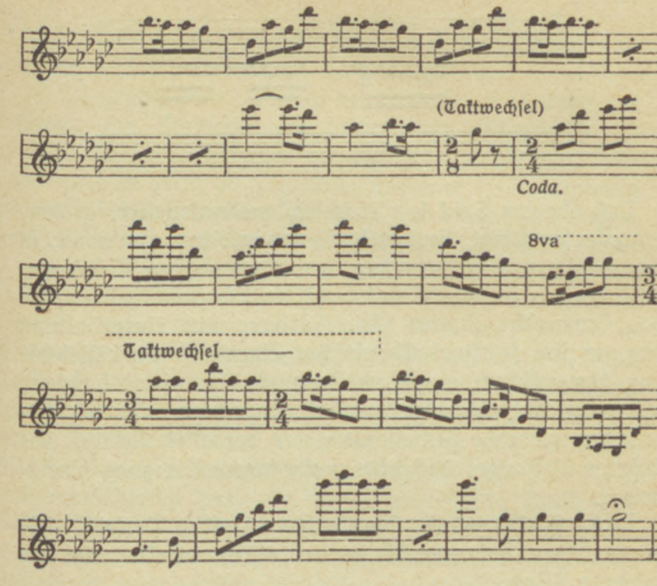
III. A) (Takt 45—67). Die Reprise des ersten Hauptteils zunächst notengetreue Wiederholung. Von Takt 56 an neue klangliche Steigerung, die wiederum rein als glänzendes Klangspiel zu behandeln ist, nicht im Sinne eines appassionato, wie der überraschende Ausgang der Steigerung ausweist. Sie löst sich (Takt 65) in ein plötzliches pp, delicato, smorzando auf.

Die Coda (Takt 67—85) setzt sich zusammen aus einer regelrechten und einer am Schluß um drei Takte gedehnten 8taktigen Periode. Von besonderem klavieristischen Reiz das glänzend aufrauschende weitgriffige Arpeggio beider Hände (Takt 79—83), dessen Wirkung beruht auf dem durch Terzengriff verstärkten Akzent zu Beginn jeder Triole, auf der Dezimen- und Undezimenspannung der linken Hand, auf dem Aufsteigen vom Baß durch den ganzen Umfang der Klaviatur, dem crescendo. Von Takt 67—75 sind übrigens die Taktstriche falsch gestellt und sollten, wenigstens im Geiste, folgendermaßen korrigiert werden; die rechte Hand übereinstimmend mit dem notierten Part der linken:



Die Folge der ausschließlichen Verwendung schwarzer Tasten in der rechten Hand ist eine auf pentatonischer Skala beruhende Melodik (mit Überspringung der 4. und 7. Stufe), der das Stück seinen eigentümlich spielerischen, reizvoll primitiven Ton nicht zum geringsten Teil verdankt. Man kann sich diese melodiestützenden Noten etwa folgendermaßen aus der figurierenden Umspielung herausschälen, und erhielte dann etwas, was einem übermütigen schottischen Jig sehr ähnlich ist. Man stelle sich diese lustige Melodie in Oktaven gespielt vor, von Pikkoloflöten und großer Flöte. Sie zeigt auch anschaulich alle schon angedeuteten metrischen Dehnungen und Symmetrieunterbrechungen im Mittelteil, den Taktwechsel in der Coda:
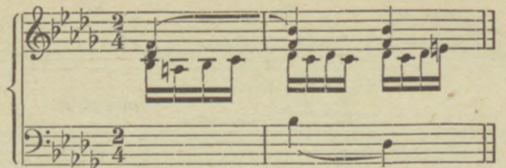




Nr. 6. Es-moll. Andante

Aufbau nach der dreiteiligen Liedform:
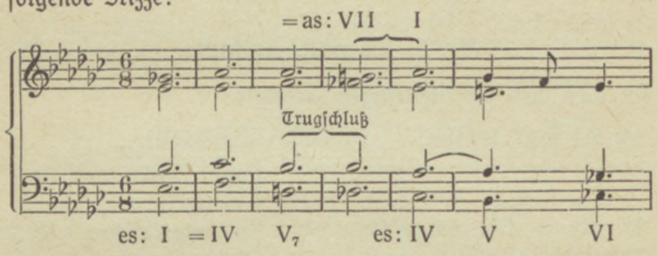
I. A)	Takt 1—16.	16 Takte	(Es-moll).
II. B)	„ 17—41. 3×8	„	von B-dur aus über E-dur in mannigfachen modulatorischen Rückungen nach Es-moll zurück).
III. A)	„ 41—53.	13 „	(Es-moll mit Ausweichung nach A-dur kurz vor dem Schluß).
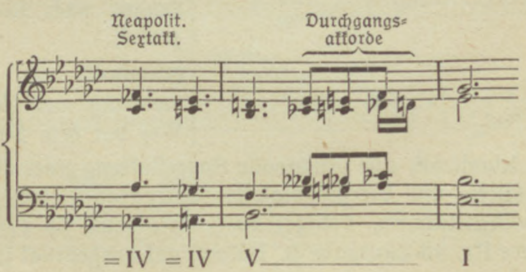
Im Klaviersatz eine prachtvolle Ausgestaltung einer älteren Idee (Drei- und Vierstimmigkeit: Getragene Melodie, bewegte Mittelstimme, ruhiger Baß), wie man sie etwa in Cramers Nr. 55 (Ausgabe v. Bülow) gut ausgeprägt findet:



Daß Chopins Stück so viel freier, ausdrucksvoller, größer, ergreifender klingt, liegt mehr in der erlesenen Harmonik, in der geistigen Durchdringung der chromatischen Melodiegestaltung, als im eigentlichen Satz, der sich ziemlich streng an das Cramersche Muster hält. Färbung und Ausgestaltung dagegen sind durchaus Chopinsches Eigentum: Eine Melodie von schmerzlichem, elegischem Ausdruck über einem langsam, fast träge dahinschleichenden Baß, dazwischen eine sich hin und her windende Mittelstimme, die bei aller Kleinheit des äußeren Umfanges doch eine große innere Erregung hineinbringt.

I. A) (Takt 1—16). Regelrechte 16taktige Periode. Die harmonischen Zusammenhänge der ersten 8 Takte zeigt die folgende Skizze:

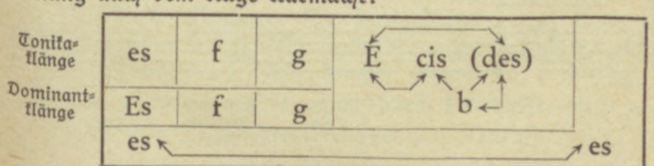




Takt 9—16 wiederholen die nämliche Akkordfolge, nur mit anderem Schluß, vereinfachter Es-moll-Kadenz.

II. B) (Takt 17—41). Hatte der Hauptsatz A die mittleren Oktaven der Klaviatur als bestimmende Klangfarbe, so wechselt nun im Mittelsatz B das Kolorit nach der Tiefe hinüber: zunächst greift die Figuration weiter in die Baßregionen hinunter, später bringt die linke Hand mit wuchtigen Oktavengriffen Akzente nächtlicher, dunkler Leidenschaftlichkeit hinzu.

Im melodischen Aufbau sowohl wie auch in der Harmonik macht sich ein Wissen vom Wesen der kleinen, chromatischen Schritte kund, wie man vor Chopin kaum bei irgendeinem Komponisten wird finden können. Die Melodie verdankt ihren Ausdruck zum beträchtlichen Teil der feinhörigen Ausnutzung des Unterschiedes der Halb- und Ganztonschritte als Ausdruckswerte. Diese melodischen Feinheiten werden noch potenziert durch die Begleitharmonien, in denen die chromatischen Rückungen noch vervielfältigt sind. So kommt eine Fläche Musik von neuem Klang- und Ausdrucksgepräge zustande, deren Wesen in der ganzen neueren Musik (Liszt, Wagner, Strauß) zwar vielfach in mannigfachen Varianten nachgebildet worden ist, deren Vollendung jedoch kaum wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist. Es sei zunächst die Harmonik der Takte 17—41 klargestellt, der prachtvolle Übergang von Es-moll (Takt 16) nach dem mild glänzenden E-dur (Takt 22) harmonisch erklärt, wie auch die aufregenden querständigen Sequenzenketten Takt 29—32, der wundervoll sonore, in Klangfarbenakzenten so fein abgestufte Rückgang nach Es-moll, Takt 33—41. Die Tonartenfolge nach Abzug aller Auszierungen stellt sich somit dar als: **Es-moll**, F-moll, G-moll, [**E-dur**, Cis-moll, Des-dur], **Es-dur**, F-moll, G-moll, **B-moll**, **Es-moll**; ein merkwürdiger Parallelismus, der die innere Logik und Gesetzmäßigkeit dieser Modulationsordnung auch dem Auge klarmacht:

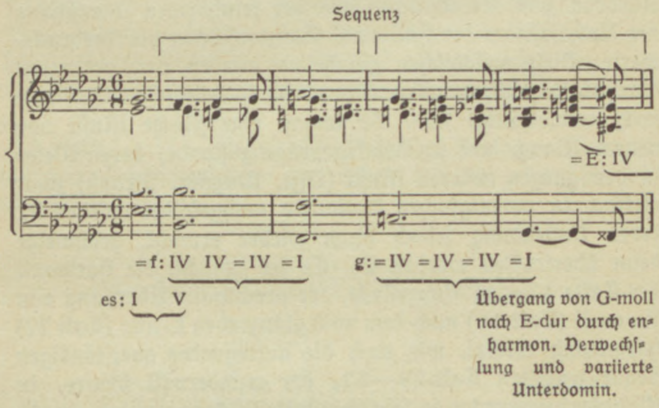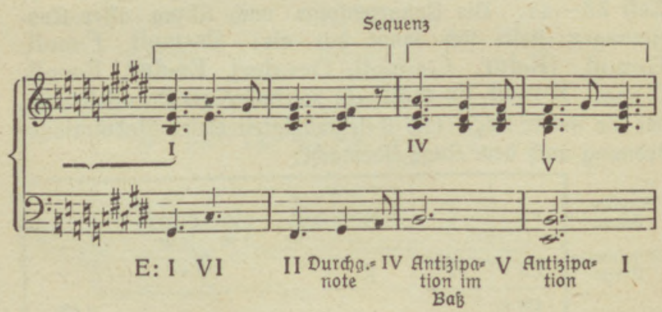


Die Folge es f g kommt nach dem Intermezzo: E, cis = Des wieder, jetzt im Sinne von Dominantklängen; E steht zu cis in demselben Verhältnis als Parallele wie cis = des zu b.
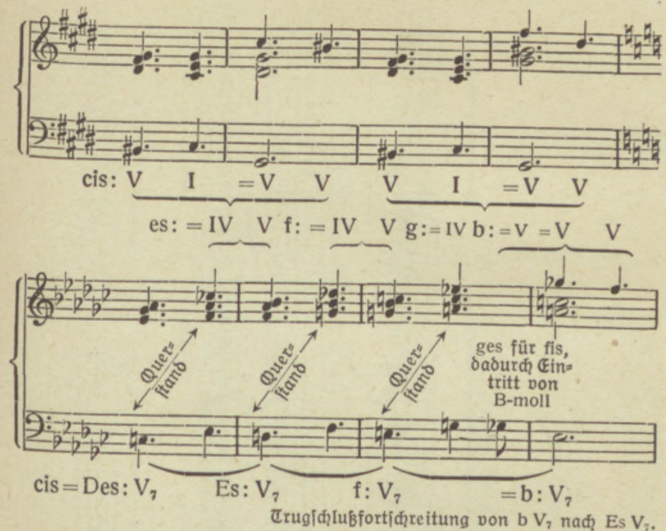
Vereinfacht man die Träger der harmonischen Fortschreitung noch mehr, so erhält man als harmonischen Extrakt der Stelle die Folge:

es—E—B—es.

Hier folge die eingehende harmonische Analyse des Mittelsatzes B:



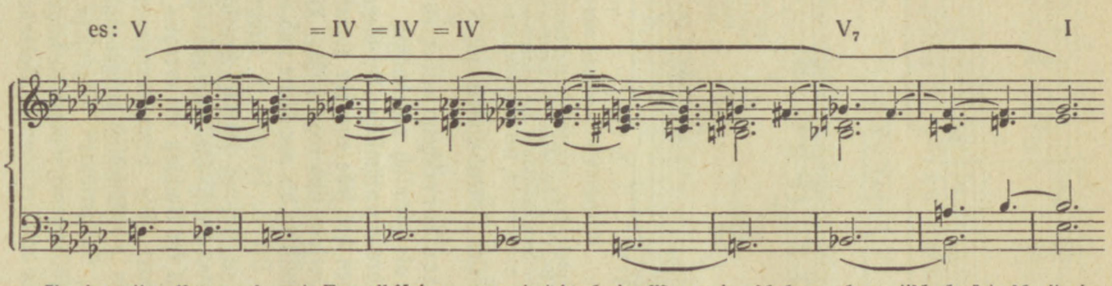




Kette von Dominantseptakkorden, trugschlußartig fortschreitend in aufsteigender Sequenz: Des, Es, fV_7. Zwischen die Dominantseptakkorde eingeschoben vorgreifende Unterdominantklänge der folgenden Tonart, mit sehr wirkungsvollen „Bachisch“ anmutenden, frei einspringenden Querständen.

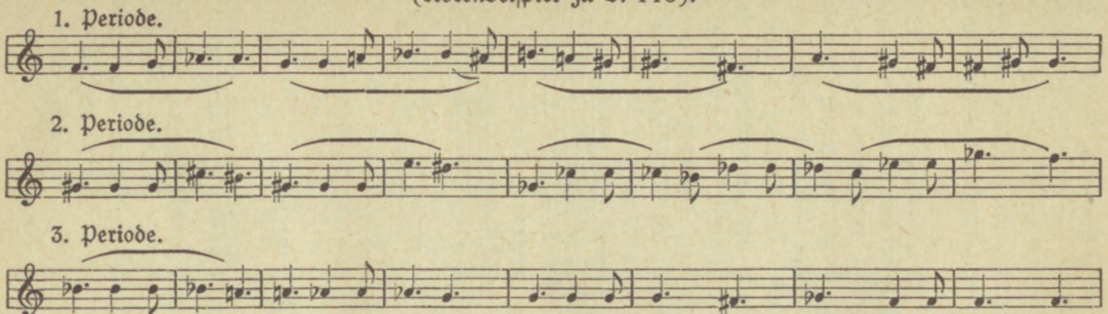
(Fortsetzung dieses Notenbeispiels auf S. 116.)

Die melodische Struktur erscheint mit ihren 3×8 Takten auf den ersten Blick als ziemlich regelmäßig. Erst näherer Prüfung enthüllt sie ihre eigentümlichen Probleme. Von ihren drei 8taktigen Perioden hat jede eine ihr eigentümliche Bauart. Die 1. und 3. Periode sind regelmäßig. Die 1. Periode gekennzeichnet durch Aufstieg bis zur Mitte und entsprechenden Abstieg im Nachsatz. Die 3. Periode in chromatischem Abstieg von der Höhe zu Anfang ständig herabsinkend. Das agitato kommt hinein durch die unregelmäßig gestaltete 2. Periode, die zumal im Nachsatz ihr erregtes Wesen durch die Rhythmik offenbart. Die bewundernswerten, linearen Konturen dieser drei so unterschiedlich ausgeprägten Perioden, ihre Korrespondenzen, Steigerungen, Gegensätze, die Tendenz ihres Ausdrucks sei hinfällig gemacht durch die folgende Skizze des linearen Erlebnisses der drei Perioden. (S. Notenbeispiel S. 117.)

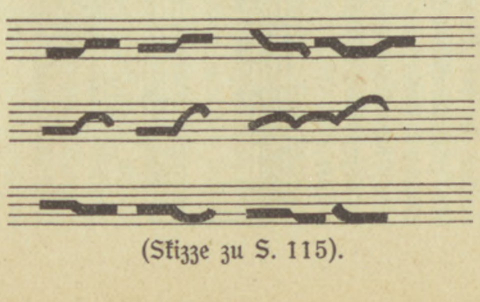


Eine in weitem Bogen gespannte Es-moll-Kadenz, ausgeziert durch eine Menge eingeschobener, chromatisch abwärts schreitender Durchgangsakkorde, mit der Wirkung von Dominant- und veränderten Sextakkorden.

(Notenbeispiel zu S. 115).



Die in den gedruckten Ausgaben meist mangelhaften Phrasierungen der 2. Periode sind hier richtiggestellt.
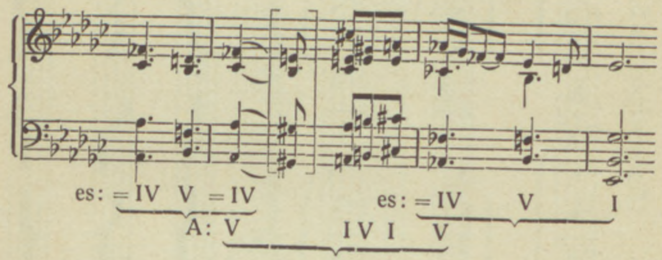


(Skizze zu S. 115).

Man kann diese Linien direkt in körperliche Gebärden umsetzen, mit den Armen nachzeichnen, den Oberkörper mitgehen lassen, um den flehentlichen Ausdruck der Stelle, ihre Nüancen von Beruhigung, Verzweiflung, Ergebung sinnfällig zu erleben.

III. A) (Takt 41—53). Eine gekürzte Wiederholung des Teils I.

Die 13 Takte stellen einen um 5 Takte gedehnten Achttakt dar. Wenn man nach Takt 47 sofort den Schlußtakt 53 spielt, also die Takte 48—52 überspringt, erhält man den normalen Achttakt. Gerade das 5taktige Einschiebsel jedoch von außerordentlich schöner Wirkung durch das unerwartet aufleuchtende A-dur in der Es-moll-Kadenz. Die Wirkung beruht auf der enharmonischen Verwechslung des neapolitanischen Sextakkords = Unterdominante von Es-moll: as ces fes mit gis h e, der Dominante von A-dur. Dieses A-dur spiegelt in bezaubernder Weise das E-dur des Mittelsatzes (Takt 24) wieder:
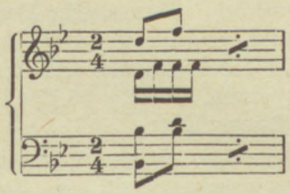


Nr. 7. C-dur. Vivace

Aufbau:

I. A)	Takt	1—16.	8+8 Takte	(C-dur, E-moll).
II. B)	"	17—34.	(8+1)+8 "	(D-moll, C-dur, G-dur, C-dur, G-dur, F-dur, E-dur, D-dur, C-dur).
III. A)	"	34—52.	10+8 "	(C-dur).
Coda	"	52—59.	8 "	

Die Etüde bringt als neues technisches Moment den raschen Fingerwechsel (Daumen und zweiten Finger) in der Mittelstimme und die dadurch bedingte leichte Beweglichkeit des Handgelenks; eine Komplikation der Aufgabe, die Cramers Nr. 52 stellt:
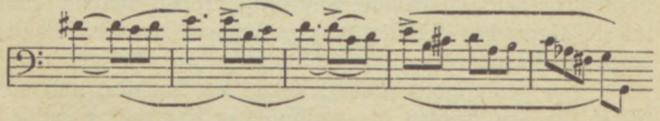


Die klangliche Wirkung dieser andauernden raschen Tonwiederholung in der Mittelstimme ähnelt dem Klingeln eines Glöckchens: belanglos für den musikalischen Genuß ist die Deutung, daß Chopin hier durch die Vorstellung eines Schlittens mit Gefangenen geleitet wurde, der über die weiten russischen Schneefelder Sibirien entgegeneilt. Das Schellengeläut und seine klangliche, musikalische Auswertung genügt vollkommen, die sentimentale novellistische Ausschmückung kann nur dilettantischen Gelüsten entgegenkommen: wer den Inhalt eines Stückes rein klanglich, sachlich nicht begreift, sucht nach einer ihm geläufigeren Umschreibung des Inhalts, und da bietet sich den meisten der musikalischen Kunstmittel unkundigen Hörern als Ersatz eine novellistische Ausschmückung, eine lyrische Floskel, ein Bild. Alle solche Vorstellungen mögen bisweilen, wenn gut gewählt, dazu dienen, ein Stück Musik in seinen Feinheiten noch lebhafter eindringlich zu machen, aber nur als „Vergleich" sozusagen, nachdem das sachliche, rein Musikalische durchlebt und empfunden ist, als „Zugabe" über das Nötige hinaus gleichsam.

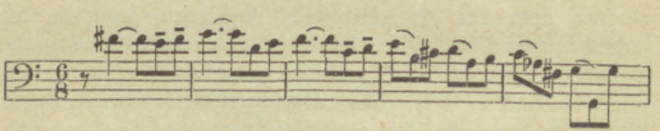
I. A) (Takt 1—16). Das vorgeschriebene legato ist durch die Natur der technischen Aufgabe kaum durchführbar, und braucht wohl kaum wörtlich aufgefaßt zu werden. Die Gegenstimme in der linken Hand, mit ihren lamentabeln chromatischen Akzenten trägt sowohl zur melodischen wie auch harmonischen Belebung beträchtlich bei. Harmonisch stellen die Takte 1—8 eine Periode dar, deren Vordersatz eine reich

ausgezierte C-dur-Kadenz bedeutet, deren Nachsatz mit Modulation nach der Oberparallele E-moll abschließt. Ein Schulbeispiel für die harmonische These, daß in C-dur (wie übrigens in jeder Tonart) sämtliche chromatische Töne vorkommen können, ohne daß der C-dur-Charakter dadurch müßte verwischt werden. Chromatische Durchgangstöne und -Akkorde, chromatisch gefärbte Varianten der Hauptfunktion Tonika, Unter-, Ober-Dominante sind die Mittel solcher harmonischer Auszierung. Takt 8—16 eine Wiederholung der 1. Periode, eine Oktave höher.

II. B) (Takt 16—34). Spielerisch-schmeichlerische Akzente „delicato" leiten diesen Abschnitt ein; Takt 24 ändert sich der Ausdruck wieder: rüstiges, frohgemutes Ausschreiten; Takt 29 wiederum Differenzierung des Ausdrucks und damit auch der Klangfarbe: behaglich wiegt und schaukelt sich das Glöckchengeläute über der breit singenden Unterstimme. Die verschiedenen Ausgaben sind sich übrigens uneinig über die genaue Fassung dieser Tenormelodie. Manche Ausgaben schreiben mit



Bindebogen wie über den Noten, andere wie unter den Noten angegeben, noch andere ganz ohne Bindebogen. Die unzulängliche Phrasierung aller dieser Versionen ist klar ersichtlich. Ich schlage die folgende Phrasierung als sinngemäß vor:
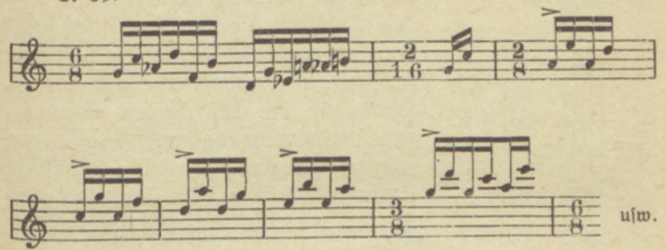


Die 17 Takte dieses Abschnitts B möchte man auf den ersten Blick am einfachsten sich einteilen in (8 + 1) + 8 Takte. Nähere Prüfung ergibt, daß das Verhältnis der konstruktiv wichtigen und der als dekorativ überzählig eingeschobenen Takte das folgende etwa ist: Takt 17—24 inkl., 26—27, dann Eintritt

des Themas, Takt 34, also 8 + 2 Takte sind die konstruktive Basis des Mittelteils B. Das übrige ist als Intermezzo eingeschoben, Takt 25, um aus der höheren Lage eine Oktave hinabzukommen, Takt 28—33 inkl. um die angenehme, schon erwähnte klangliche Abwechslung des Tenorgesanges in das Klangbild hereinzubringen.

III. A) (Takt 34—52) bringt zunächst Wiederholung des Hauptthemas, diesmal gesteigert in klanglicher Wirkung durch die Erweiterung um 2 Takte (Takt 40—43), die mit den Mitteln der Taktverschiebung, der wechselnden Rhythmen, der interessant gefärbten Harmonik, der Klangsteigerung durch Vollgriffigkeit, crescendo, Aufstieg nach der Höhe ihre Wirkungen erreicht, nicht zu vergessen das unerwartet (Takt 42) eintretende diminuendo und piano, das der ganzen Stelle ihre Wucht wieder abnimmt, und sie wie in ein anmutiges Lächeln auslaufen läßt. Aus den zwei geschriebenen $\frac{6}{8}$-Takten (Takt 40, 41) wird bei richtigem Vortrag für das Ohr ein Gemisch von $\frac{2}{16}$-, $\frac{2}{8}$-, $\frac{3}{8}$-Takten, wie:

T. 39.



usw.

Die aufsteigende Sequenz dieser Takte 40—43 kann harmonisch mehrfach gedeutet werden, entweder als eine Reihe von leitereigenen C-dur-Akkorden der 1., 2., 4., 5., 6. Stufe mit chromatischen Durchgangsakkorden zur näheren Verbindung oder als Reihe Akkorde, von denen ein jeder als neue Tonika aufgefaßt wird und durch seinen Dominantseptakkord eingeleitet wird. Hier beide Erklärungen, über und unter den Noten angedeutet: (Siehe S. 122.)



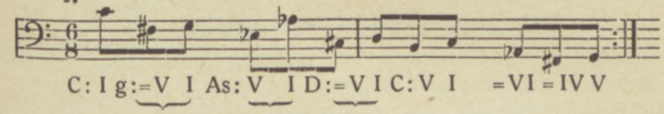
Ganz ähnlich aufzufassen ist die modulierende Sequenz Takt 48—52, die sich von C-dur aus über einen weiten Kreis von Ausweichungen nach C-dur zurückbewegt: also entweder eine reich ausgezierte lange C-dur-Kadenz oder eine Reihe kleiner Kadenzen in C-dur, G-dur, As-dur, D-dur, C-dur, die nämliche Reihe dann eine Oktave tiefer wiederholt. Über die rhythmische Auffassung dieser Stelle erheben sich Zweifel. Drei Auffassungen sind möglich. (Das Notenbeispiel hierzu siehe S. 123 oben.)

Nr. 1 wird verteidigt durch Chopins Niederschrift, Nr. 2 darf sich auf das Vorbild der ganz ähnlichen Stelle Takt 40, 41 berufen, Nr. 3 empfielt sich durch das Gewicht der kleinen Kadenzen, bei denen jedesmal die Dominante auf den schwachen, die Tonika auf den starken Taktteil fällt. Da sich die Stelle in der tieferen Oktave wiederholt, wären sogar für die der beiden Gruppen zwei verschiedene rhythmische Fassungen möglich, und auch eine solche kapriziöse Auffassung stünde dem Charakter des Stückes nicht übel an. Die harmonische Deutung dieser modulierenden Sequenz ist leicht ersichtlich: Kadenzen in C, g, As, D, C oder wie in Takt 40, 41 Akkorde der C-Tonalität, die jedesmal zur Tonika umgedeutet, dieser ihre Dominante vorausschicken, oder schließlich eine lange, chromatisch ausgezierte C-dur-Kadenz.

Die Coda (Takt 52—59) beschließt das Stück mit einer brillanten

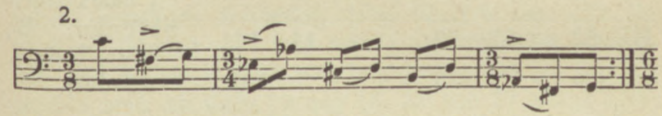
1. Durchgeführter 6/8-Takt, genau wie notiert.

1.
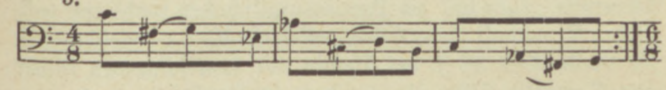


2. Nach Analogie der Takte 40, 41.

2.
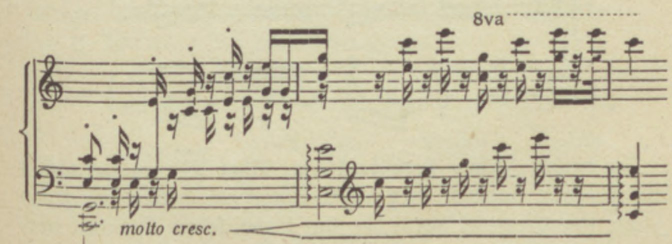


3. In Gruppierung von 4/8-Takten.

3.



Klangentfaltung. Takt 54, 55 setzen die rhythmischen Pikanterien der Takte 40, 41, 48—52 fort und gestatten wiederum die drei verschiedenen Auslegungen, die für die Takte 48—52 aufgewiesen worden sind. Die verschiedenen Ausgaben schwanken in ihren Akzentangaben. Das glänzende, aufsteigende C-dur-Arpeggio ist das Gegengewicht gegen die abwärts gerichtete Stelle Takt 48—52. Sein klanglicher Glanz wird erhöht, wenn man gemäß Galstons Vorschlag die Figur auf beide Hände etwa folgendermaßen verteilt:
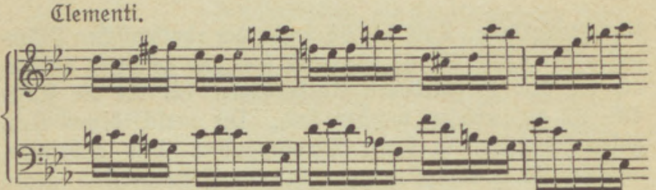


Nr. 8. F-dur. Allegro

Aufbau:
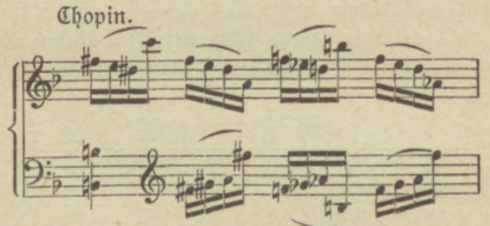
I. A)	Takt 1—28.	(8+6)+(8+6)	Takte	F-dur, C-dur, F-dur).
II. B)	„ 29—61.	18+14	„	(D-moll, E-moll, Es-dur, D-moll nach F-dur).
III. A)	„ 61—89.	14+14	„	(F-dur, B-dur, F-dur).
Coda	„ 89—95.	7	„	(F-dur).

Diese Etüde bringt im ersten Teil kaum technisch Neues, wenn man nicht den weiten Umfang der Arpeggiofigur vier Oktaven hindurch dafür ansehen will. Gewisse Stellen aus Clementis „Gradus ad Parnassum" haben wohl den technischen Grundstoff dieser Etüde geliefert. Man vergleiche z. B. die Stelle Takt 36 ff. bei Chopin mit dem folgenden Motiv aus Clementis Etüde Nr. 5 (Ausgabe Tausig):

Clementi.



Chopin.



In beiden Fällen derselbe Keim. Aber Chopin verwickelt die Aufgabe dadurch, daß die Sprünge am Ende einer jeden Figur (die Clementi durch die fünf Noten seiner Quintole ver-

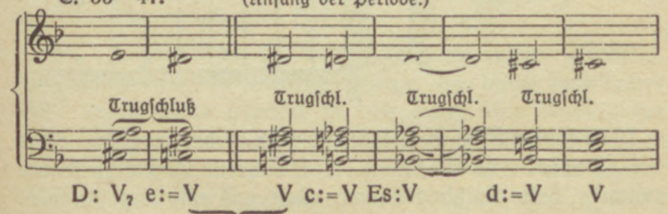
meidet) eine stärkere Drehung der Hand sowohl nach rechts wie nach links bedingen.
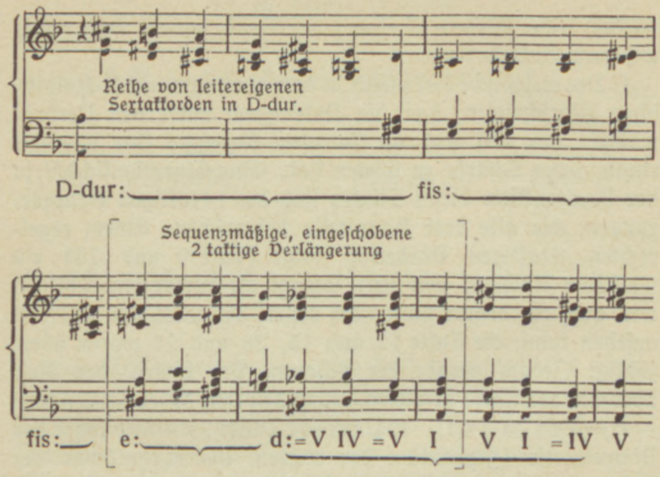
I. Der melodische Kern steckt in dem wuchtigen und doch elastischen Marschmotiv, das die linke Hand unter den Verbrämungen des auf und ab flutenden Arpeggio klar und mit rhythmischer Schärfe zu spielen hat. Eine Eigentümlichkeit in der Konstruktion dieses Stückes sind die 14taktigen Gruppierungen, die alle drei Hauptteile beherrschen. Einem regelrechten 8taktigen Vordersatz folgt (Takt 9 und 23) ein 6taktiger Nachsatz, den man sowohl als verkürzten Achttakt, wie auch (in diesem Falle noch besser) als gedehnten Viertakt ansehen kann: die Takte 12 und 13, 25 und 27 wären überzählig. Jedoch gerade der Schwung der Linien, den diese überzähligen Takte bewirken, macht den Reiz dieser Stellen aus.

B) (Takt 29—61). 1. Periode (Takt 29—37) führt das Doppelmotiv (Figuration der rechten, Marschrhythmus der linken Hand) in regelrechter Achttaktigkeit in der Paralleltonart D-moll durch.

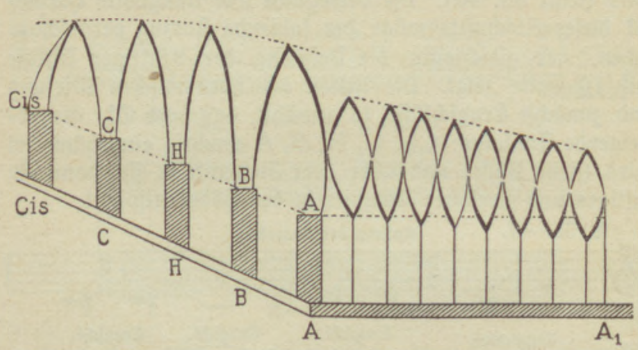
2. Periode (Takt 37—47). Unterbrechung des bis hierher nicht wesentlich abgewandelten rhythmischen Verlaufs in beiden Händen durch Einführung eines neuen Figurationsmotivs (Takt 37), das mit dem Marschmotiv in Dialog gebracht wird (Takt 38, 40). Die bewegliche und klangvolle Harmonik dieses Abschnitts möge der folgende Auszug veranschaulichen, der gleichzeitig die Dehnung der 8taktigen Phrase auf 10 Takte zeigt. Die Mittel der harmonischen Wirkung sind zunächst Trugschlüsse, so gewählt, daß dem Ohr die absteigende Tonfolge: Cis, C, H, B, A wuchtig eingehämmert wird (siehe Bässe) und über dem Zielpunkt A sich dann ein luftiges und zierliches Tonspiel in der Höhe entspinnt.

T. 35—47. (Anfang der Periode.)





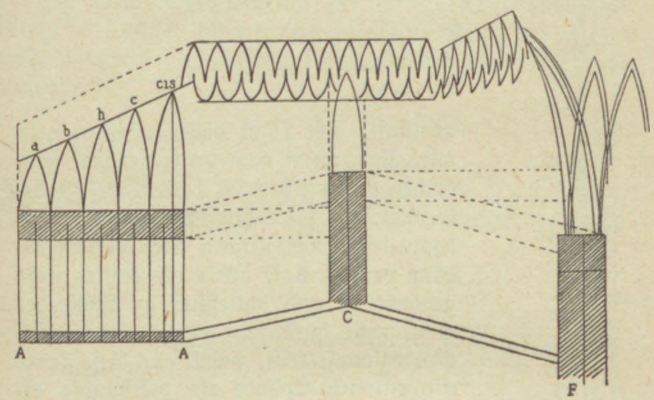
Die überzeugend eindringliche, architektonische Idee möge folgende Konstruktionsskizze verständlich machen. Sie zeigt die festen Grundpfeiler Cis, C, H, B, A, immer tiefer hinuntersteigend über ihnen die spitzbogenartig sich zur Höhe und hinabschwingende Figuration, das zierliche Spiel der Tonbogen über der breiten A=Fläche.



Diese konstruktive Idee setzt sich fort in der
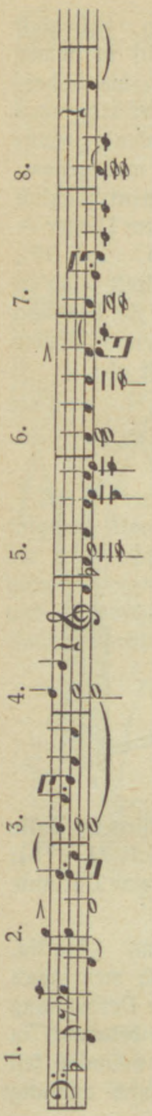
3. Periode (Takt 47—61): Die breite A=Fläche sendet nunmehr hohe Spitzbogen nach oben und empfängt sie wie=

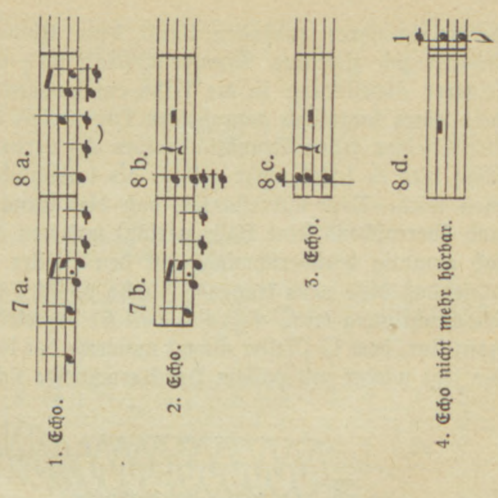
derum in ihrer ruhenden Kraft beim Abstieg; schließlich kräuselt sich zierliches Ornament (Takt 52—60) in immer feinerer Ziselierung in die Höhe entschwebend, die Sicherheit seines fantastisch anmutenden Linienspiels der tragenden Kraft seiner festen Grundfläche (des A) verdankend, wennschon dies A selbst mehr gefühlt als tatsächlich wahrgenommen wird. Noch interessanter, daß dies Ornament plötzlich und überraschend seine Basis verläßt und von dem Pfeiler A sich anmutig hinüberschwingt auf den Pfeiler C (Takt 55), ohne daß diese neue tragende Fläche zunächst direkt selbst in die Erscheinung tritt. Erst von Takt 61 an wird die Richtung ganz klar, dem C=Pfeiler nimmt nunmehr der breite F=Pfeiler die jetzt wieder mit vollem Druck wuchtende Last ab:



III. A) (Takt 61—75). Wiederholung der ersten 14 Takte des Stückes mit etwas verändertem Abschluß (Takt 71—75); der Akkord des g h f = d g b f = b d f g, eine Variante der Unterdominante von F=dur.

Die 2. Periode (Takt 75—89) wiederum 14taktig, aufzufassen als eine 8taktige Phrase, die durch mehrfaches Echo um 6 Takte gedehnt ist und durch diese Verdünnung ihrer Substanz jenen zarten, ätherischen Klang bekommt, in den die anfangs so pompöse, glanzvolle und männlich fest rhythmisierte Marschmelodie so überraschend und anmutig
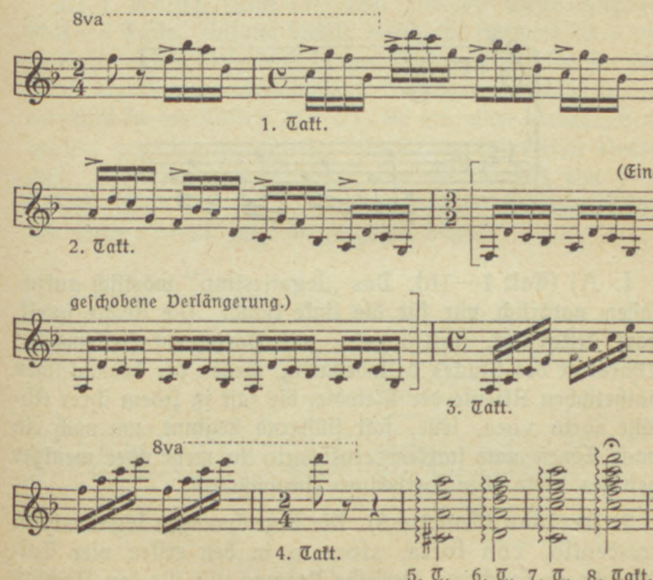




ausläuft. Die Logik dieses diminuendo wird klar, wenn man im folgenden melodischen Auszug der 14 Takte 75—89 betrachtet, wie die Schlußtakte 7—8 erst in doppeltem, zweitaktigem Echo verklingen, dann dem 8. Takt allein ein drittes Echo gegönnt ist und schließlich an Stelle des nicht mehr hörbaren vierten Echos eine Generalpause tritt, womit nun diese ganze diminuendo-Episode als vollständig erledigt empfunden wird.

Das Stück mit diesem ätherischen pianissimo enden zu lassen wäre ein Verstoß gegen seine rüstige Beweglichkeit gewesen, und so fügt Chopin aus formalem Grund wie aus Rücksicht auf die Psychologie des Stückes noch eine kurze Coda hinzu, die den glanzvollen Grundklang des Stückes wieder herstellt im forte und energischen, raschen Durchmessen der Klaviatur ab- und aufwärts. Die 7 Takte der

Coda sind nicht ganz leicht zu erklären, weil sie an mehreren Stellen durch ungenaue Schreibweise in ihrer konstruktiven Bedeutung verdunkelt sind. So müßten Takt 89—93 die Taktstriche verschoben werden durch Abwechslung von $\frac{2}{4}$-, $\frac{4}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Takt, und die beiden Schlußtakte verlangen in den breiten arpeggierten Akkorden ein ritardando, das für das Ohr aus den Vierteln mindestens halbe Noten macht, außerdem Umschreibung in $\frac{2}{4}$-Takt. Es folge hier eine Umschreibung der ganzen Coda, die das Gewicht der einzelnen Takte und ihre Einordnung in das 8taktige Schema klarmacht und erweist, daß Chopins 7 Takte das zufällige Ergebnis ungenauer Schreibweise sind. Daß etwas in dieser Schreibweise nicht stimmt, wird schon dadurch offenbar, daß es dem musikalischen Gefühl zuwider ist, die arpeggierten Schlußtakte streng im Takt zu spielen, und daß jeder musikalisch empfindende Spieler sie instinktiv auf mindestens die doppelte Länge verbreitert:

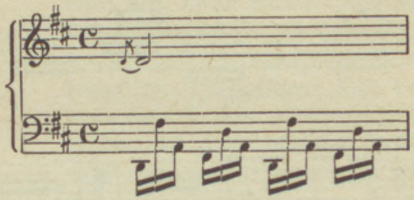


Nr. 9. F-moll. Allegro molto agitato

Aufbau:

I. A)	Takt 1—16.	8+8	Takte.	(F=moll).
II. B)	= 17—37.	12+8	=	(Des=dur Ges=dur nach F=moll).
III. A)	= 37—44.	8	=	(F=moll).
IV. B_1)	= 45—65.	(4+8)+8	=	(F=moll).
Coda	= 65—67.	3	=	(F=moll).

Ausgezeichnet durch die Chopinsche Neuerung der weiten gleitenden Baßfiguren, die zugleich einen tiefen, sonoren Baß und eine klar hervortretende Mittelstimme ermöglichen. Hier wird eine Geschmeidigkeit des Handgelenks verlangt, wie sie für ähnliche Aufgaben nach älterer Art nicht erforderlich war. Es käme vergleichsweise in Betracht etwa Cramers D=dur=Etüde (Nr. 53, Ausgabe von Bülow):
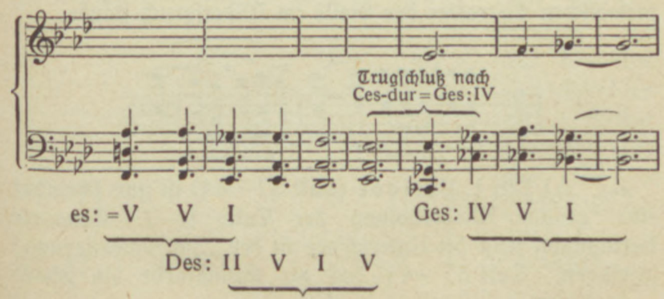


I. A) (Takt 1—16). Das „legatissimo" wörtlich aufzufassen natürlich nur für die linke Hand. Die Rechte spielt, stark deklamiert, non legato, mit Portament stellenweise. Charakter des Stückes balladenartig, wegen der dramatischen pathetischen Akzente der Melodie, die fast in jedem ihrer Absätze sotto voce, leise, fast flüsternd beginnt, um nach ein paar Tönen nach starkem crescendo in mehr oder weniger heftiges forte oder fortissimo einzumünden.
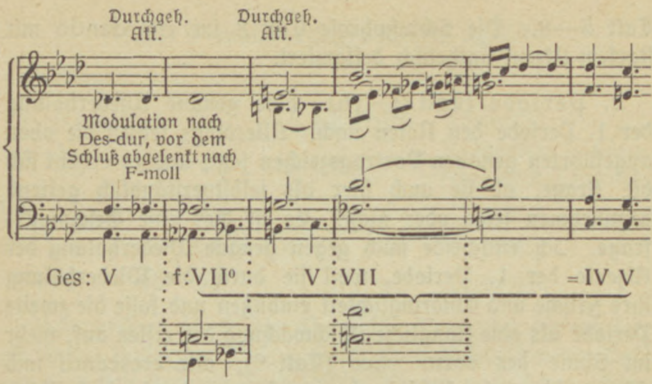
1. Periode (Takt 1—8). Die Bezeichnungen legatissimo, crescendo, con forza, sforzato in den ersten vier Takten sehr zu beachten. Derselbe Vortrag gilt für den Nachsatz

Takt 5—8. Die Schlußphrase Takt 8 im ritardando mit starkem Akzent pathetisch deklamiert.

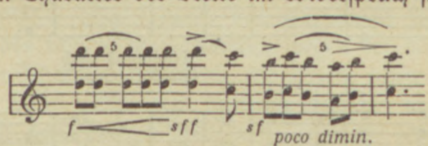
2. Periode (Takt 9—16). Eine genaue Wiederholung der 1. Periode den Noten nach. Allerdings fehlen die oben angeführten genauen Vortragszeichen jetzt, und es erhebt sich die Frage, ob sie auch hier als selbstverständlich geltend anzunehmen seien oder nicht. Es ist dies eine Geschmacksfrage. Ich entscheide mich gegen genaue Wiederholung der Akzente der 1. Periode, weil sie durch die Wiederholung ihre Frische und Eindringlichkeit einbüßen und fasse die zweite Periode als eine klangliche Abschwächung der ersten auf, mehr im Sinne des sotto voce (Takt 9), alle crescendi und Akzente diesmal erheblich abgeschwächt, wodurch ein lyrischer Ton der Resignation, des schmerzlichen Bedauerns hineinkommt, der glücklich kontrastiert mit dem epischen Pathos der 1. Periode.

B) 1. Absatz (Takt 17—28). Die 12 Takte eingeteilt in 4+8 Takte. Anfang lyrisch, weich, die Antwort im 3. und 4. Takt wieder einlenkend in das Pathos. Dasselbe für dies Stück bezeichnende Gemisch von Stimmungsumschlägen noch verstärkt in den Takten 21—28, die mit einer dramatisch erregten, gewaltig gesteigerten stretta endigt, deren Pathos noch mehr betont wird durch den Taktwechsel von $\frac{6}{8}$= zu $\frac{3}{4}$=Takt (Takt 27, 28). Die harmonischen Zusammenhänge der Takte 17—30 zeigt die folgende Skizze:





Also Ineinandergreifen der Tonarten Es=moll, Des=dur, Ces=dur, Ges=dur, Des=dur, F=moll. Chopins ungenaue Schreibweise Takt 25 (anstatt fes und Doppel=as sollte man e und g lesen) verdunkelt die Einsicht in die tonalen Zusammenhänge. Die Quintolen Takt 33, 34 (wie Galston richtig bemerkt) in der Gruppierung 2 + 3: zu lesen, dagegen Takt 35, 36 umgekehrt 3 + 2:. Den Grund für diese dem musikalischen Gefühl einleuchtende Verschiedenheit verschweigt er jedoch. Er liegt vielleicht darin, daß die Phrase Takt 33, 34 im Sinne eines crescendo und accellerando wirkt, mit stärkstem Akzent auf das sechste Des. Die Phrase Takt 35, 36 dagegen hat eher den Sinn eines diminuendo und ritenuto, der eben durch die Verteilung 3 + 2 herauskommt, während die Einteilung 2 + 3 an dieser Stelle eine aggressive Wirkung haben würde, die mit dem melodischen Charakter der Stelle im Widerspruch stände.
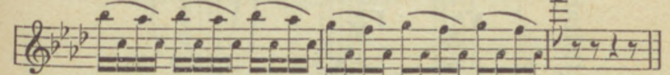


III. A) Die 1. Periode (Takt 37—44) ist nur scheinbar eine genaue Wiederholung der Takte 1—7. Genauere Betrachtung zeigt die Unterschiede in der „Instrumentierung" sozusagen. Takt 37—44 hat als Grundfarbe ein piano

mit nur geringem crescendo, aber „sempre agitato" mit nervösen Pralltrillern hier und da (Takt 38, 39, 42); zum Unterschied von der pathetischen, dramatisch deklamierten Fassung der Takte 1—7. Hier im 3. Hauptteil ist die Reihenfolge umgekehrt: dem dramatischen Pathos überläßt sich der folgende Abschnitt (Takt 45—65) IV, der anzusehen ist als ein Zurückgreifen auf den Mittelsatz B. Die Takte 49—65 entsprechen den Takten 25—37. Die harmonische Analyse des Orgelpunkts Takt 49—57 ergibt als zugrunde liegende Akkorde drei Dominant= oder verminderte Septakkorde im Sinne von B=moll, C=moll, F=moll, die trugschlußartig einander folgen. Darüber in den Oberstimmen interessante klangliche Reibungen vermittels durchgehender Terzen= und Sextenfolgen. (Siehe Notenbeispiel S. 134.)

Die Quintolen Takt 61, 62 sind wie in Takt 33, 34 aus 2 + 3 zusammengesetzt, im Sinne des crescendo.

Die kurze Coda (Takt 65—67) ein überraschender Klangeffekt, ein leises Rauschen und Säuseln in der Höhe: ppp, legierissimo und smorzando; über dem durch Pedal fortklingenden F im Baß. Auch hier, wie Takt 27, 28 wird der $\frac{6}{8}$=Takt ersetzt durch $\frac{3}{4}$, also:

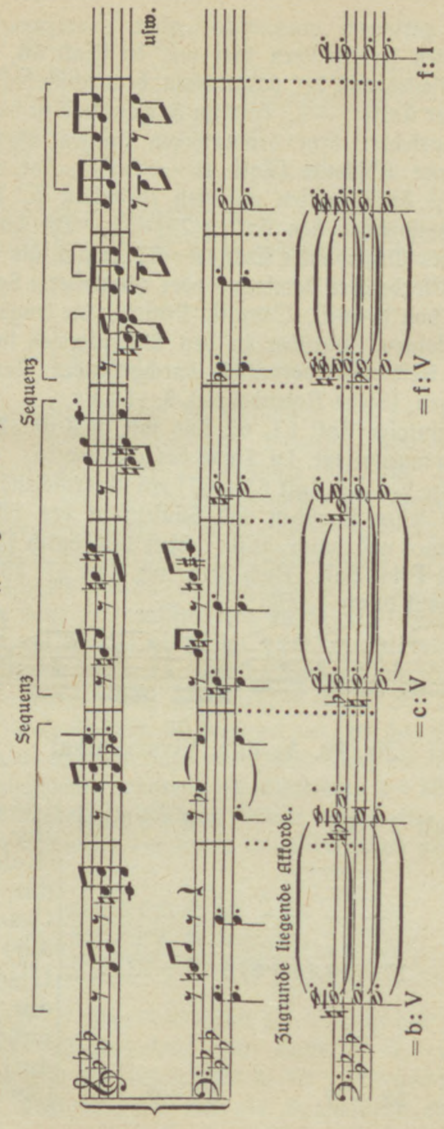


Nr. 10. As-dur. Vivace assai

Gestaltung:
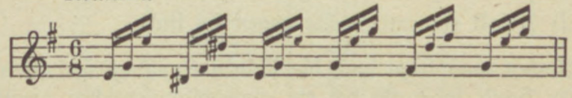
I. A) Takt	1—16.	8 + 8 Takte	(As=dur, Es=dur, As=dur).
II. B) „	17—54. (4 + 8) + 14 + 12	„	(E=dur, As=dur, Des=dur, Ges=dur, Des=dur, A=dur, Des=dur, Ges=dur, Es=Dur zurück nach As=dur).
III. A) „	55—77.	14 + 9 „	(As=dur).

(Notenbeispiel zu S. 133.)
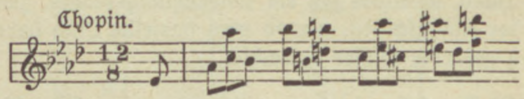


Sehr neuartig. Studien für das Handgelenk der rechten und linken Hand, aber von verschiedener Art für eine jede. Rechts gleitende Oktavenbewegung mit geringer Rollung, links viel stärkere Rollung. Auch dieser Gedanke einer Kombination zweier gleichartiger, aber im Grade verschiedener technischer Motive erscheint neu; jedenfalls wird die Aufgabe des Spielers dadurch beträchtlich erschwert. Die älteren Etüdenkomponisten gaben entweder beiden Händen dieselbe Aufgabe oder sie verlegten die Schwierigkeit nur in eine Hand, gaben der anderen Hand eine leichtere Begleitungsfigur, ausfüllende Akkorde, oder schließlich sie gaben beiden Händen schwierige Aufgaben, jedoch ganz verschiedener Art. Clementis Etüde Nr. 23 (Ausgabe von Tausig) enthält den Keim zu Chopins rechter Hand. Man vergleiche:

Clementi.



Chopin.
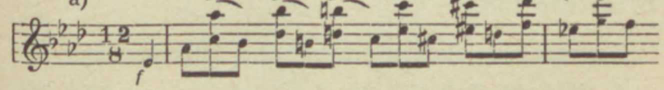


Die Ähnlichkeit in der Handgelenkbewegung ist auffallend. Der Unterschied besteht darin, daß Clementi den vierten Finger stark beschäftigt, Chopin ihn das ganze Stück hindurch kaum ein einziges Mal anwendet.

I. A) (Takt 1—16). Die Figur der rechten Hand erscheint in vier Varianten:
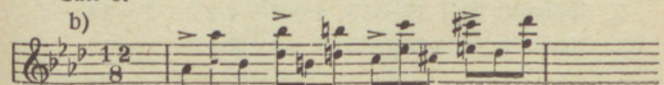
Takt 1.

a)
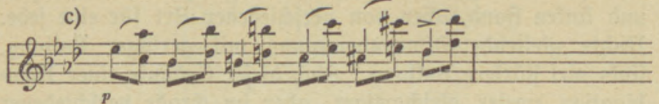


Takt 5.

b)
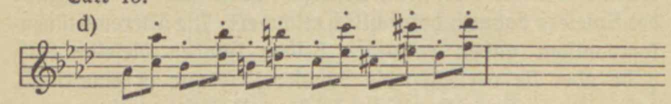


Takt 9.

c)



Takt 13.

d)



a) 12/8 Takt mit verschobenen Akzenten auf jedes zweite Achtel, also eigentlich ein verschobener 6/4-Takt, gegen regelrechten 12/8-Takt in der linken Hand.

b) Regelrechter 12/8-Takt in beiden Händen.

c) 6/4-Takt legato rechts gegen 12/8 links.

d) 6/4-Takt staccato rechts gegen 12/8 links.

Nimmt man dazu noch die kleinen Anschlagsvarianten der linken Hand, so ergibt sich ein abwechslungsreiches, zierliches Spiel der Klangfarben, als ob man dasselbe Ding durch verschieden gefärbte Gläser betrachte.

II. B) Der folgende harmonische Auszug erklärt die harmonischen Zusammenhänge der Takte 17—43. Er zeigt vier ausgezierte Kadenzen in

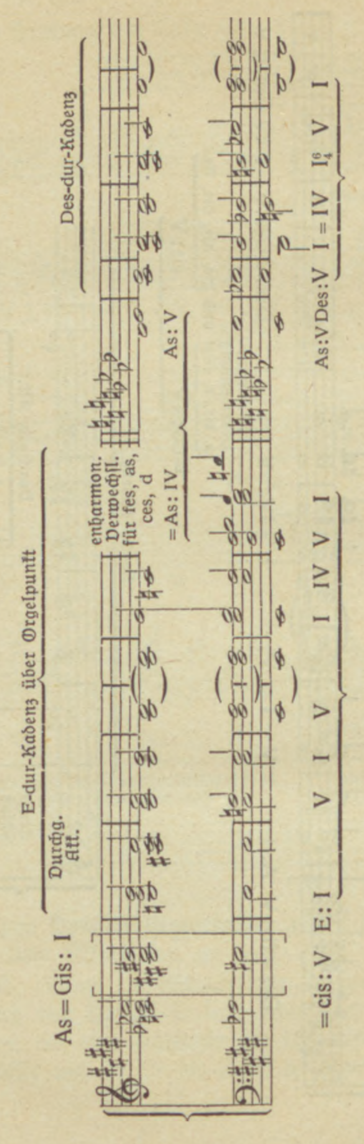
E-dur, Des-dur,
A-dur, Ges-dur,
Es-dur, } damit korrespondierend:

und erklärt die Sprünge von Tonart zu Tonart durch enharmonische Verwechslung und Trugschluß. (Siehe Notenbeispiele S. 137 und 138.)

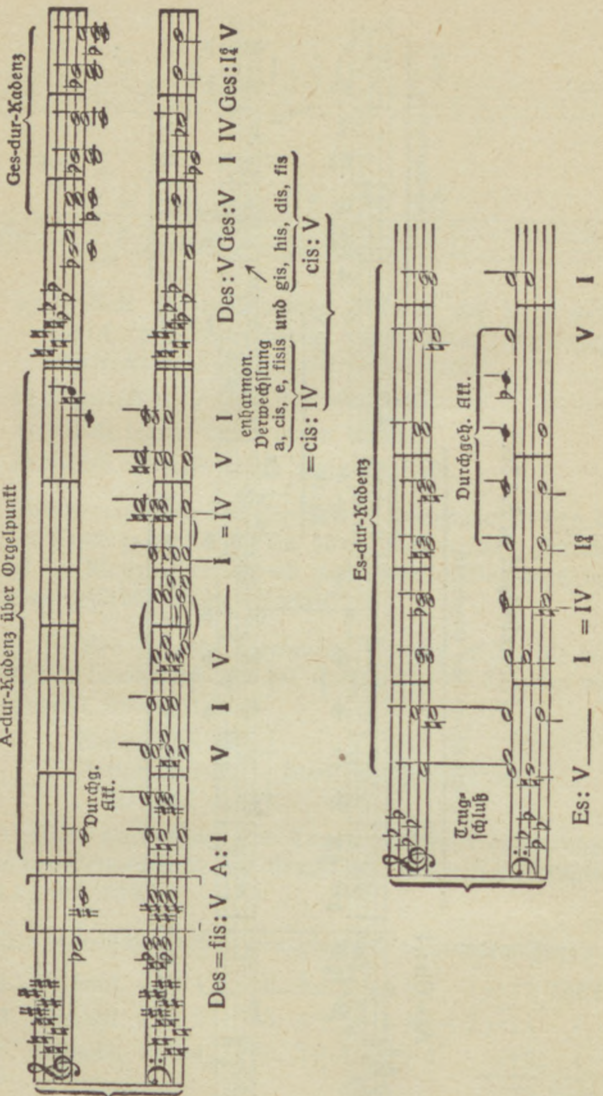
Der melodische Aufbau gruppiert sich folgendermaßen:

1. Abschnitt.	Takt 17—28.	4+2+4+2	=12	Takte
2. Abschnitt.	Takt 29—43.	4+2+4+2+2	=14	"
3. Abschnitt.	Takt 43—55.	2+4+2+4	=12	"
			38	Takte.
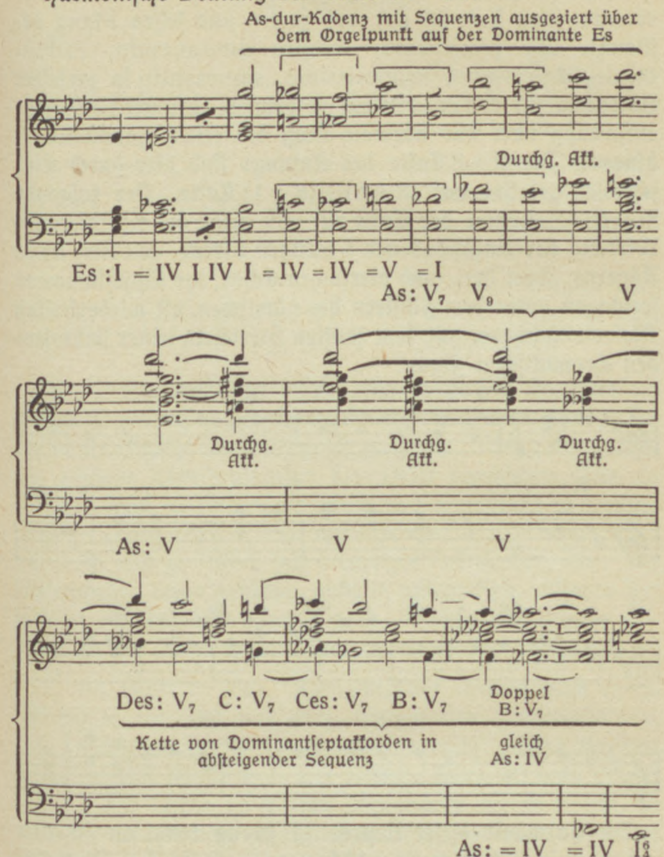
(Notenbeispiel zu S. 136.)



(Notenbeispiel zu S. 136.)
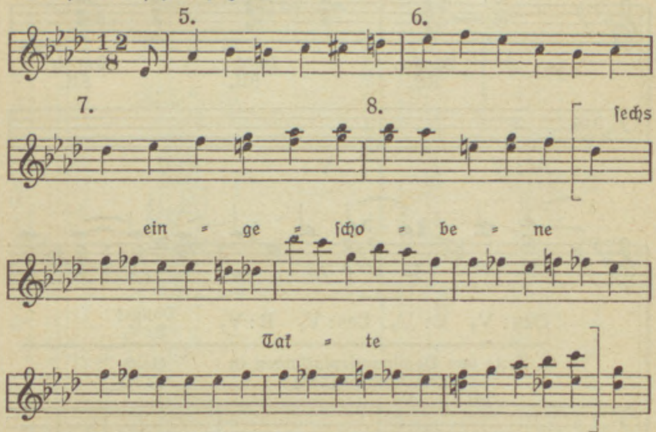


Harmonische Deutung der Takte 43—55.



Die Kette von Dominantseptakkorden macht Halt Takt 53 und 54 auf dem Akkord fes, as, ces, eses, der doppelte Bedeutung hat, einmal im rückwärtigen Zusammenhang als Dominantakkord von Doppel=B=dur, dann als as, ces, fes ∂ = d, fes, as, ces eine Variante der Unterdominante von As=dur darstellt und so in die As=dur=Kadenz einmündet mit der die

Reprise (Takt 55—77) beginnt. Sie ist trotz eines crescendo (von Takt 53 an) auf zarten und leisen Klang gestimmt. Ihr pianissimo, sempre diminuendo, rallentando, dolcissimo, leggierissimo, smorzando in zartester Abtönung zur vollen Wirkung zu bringen, braucht sie Raumentfaltung über das normale Maß des ersten Hauptteils A hinaus. Die 8 + 8 Takte des Anfangs sind hier durch Einschiebsel gedehnt auf (8 + 6) + (8 + 1) Takte. Der folgende melodische Auszug der Takte 57—69 zeige die ritardierende Wirkung der eingeschobenen 6 taktigen Strecke, den Reiz ihres Zögerns, ihrer drei- und vierfachen Echos, ihr Einschlummern sozusagen unter dem Flüstern des nämlichen, oft wiederholten Melodiestückchens, mit dem sanften Streicheln seiner liebkosenden chromatischen Figur:



Die Harmonik dieser Reprise ist streng tonal an As-dur gebunden, mit kleinen Ausweichungen nach Es-dur (Takt 58) und F-moll (Takt 61, 62).

Die drei forte-Takte ganz am Schluß (Takt 75—77) reißen sich mit voller Absicht, mit Aufwand einer gewissen Willenskraft von dem holden Zauber des duftigen, zarten Tongespinstes los, stellen es gleichsam hin als ein Bild, von dessen Reiz sich der Beschauer eine Weile lang hingerissen fühlt, dem er sich aber schließlich entziehen muß.
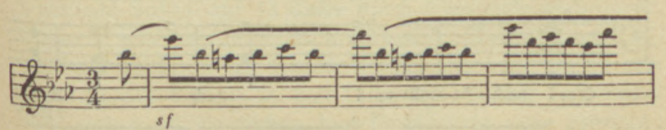
Nr. 11. Es-dur
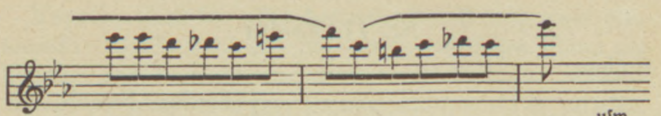
Aufbau:

I. A) Takt	1—16.	8 + 8 Takte	(Es-dur, F-moll, Es-dur, F-moll, Es-dur nach Ces-dur).
II. B) "	17—32.	8 + 8 "	(Ces-dur, Des-moll, Es-moll, Ces-dur, As-moll zum Orgelpunkt auf B).
III. A) "	33—54.	11 + 11 "	(Es-dur, F-moll nach Es-dur, abgelenkt durch Trugschlüsse).
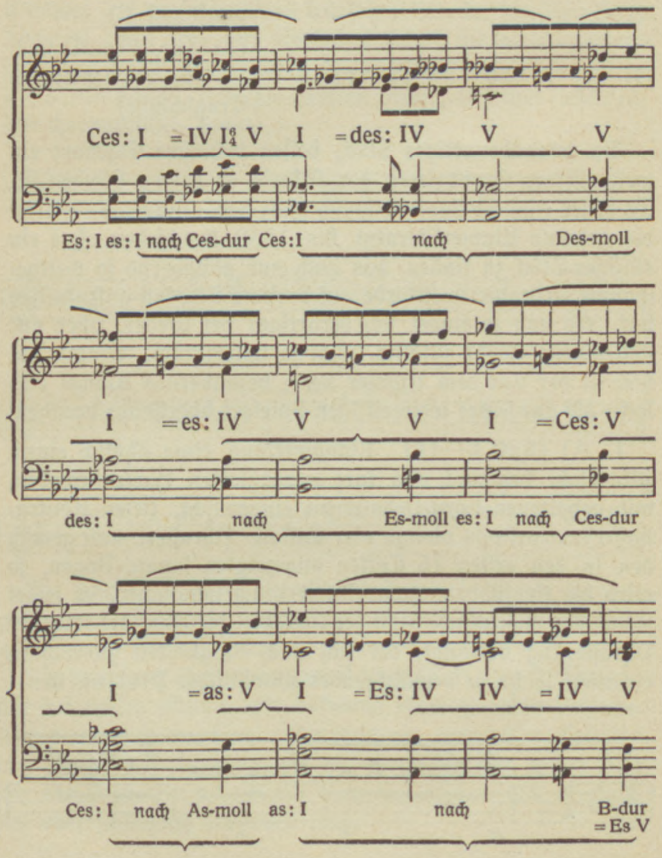
Ein serenadenartiges Stück, dessen technische Eigenart ein weitgriffiges Arpeggieren der Akkorde in beiden Händen ist. In dieser Hinsicht klaviertechnisch ganz neu. Man kann getrost die gesamte Klavierliteratur bis 1830 durchsehen ohne ein einziges Stück zu finden, das auch nur annähernd so weitgespannte arpeggierte Akkorde auf breitere Strecken aufzuweisen hat. Ab und zu findet sich derartiges bei Weber, aber nur stellenweise, mehr zufällig, nicht so systematisch. Chopin hat hier in der Tat dem Klavier neue, bezaubernde Klänge entlockt, die auf seiner weitgriffigen Spielart überhaupt beruhen.

I. A) (Takt 1—16). Klangwirkung etwa ähnlich einem Flötensolo begleitet von kurz arpeggierten Harfenakkorden, mit gehaltenen Horn-Pedaltönen eingemischt, tiefen Kontrabaß-Pizzicati von vier zu vier Takten. Phrasiert man gemäß den in den ersten 16 Takten angezeigten legato-Bogen, so wird die Ausführung zwar klavieristisch handlicher, es leidet jedoch der musikalische Sinn der Melodie, die etwa die folgende Phrasierung verlangt, der sich nach Möglichkeit zu nähern ein nicht leicht zu bewältigendes pianistisches Problem ist:

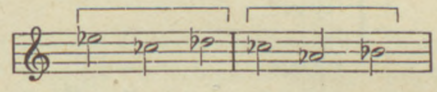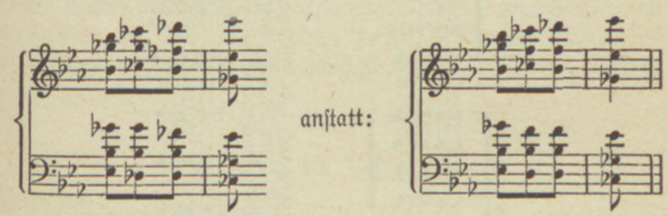




II. B) (Takt 17—32). Die reiche Modulation wird klar ersichtlich aus folgender vereinfachenden Skizze, die gleichzeitig die in den Ausgaben etwas flüchtig gestellten legato-Bogen richtigstellt:



Die Symmetrie der Tonarten sei nicht übersehen. Es werden nacheinander durch Modulation erreicht die Tonarten: Es, Ces, Des. Ces, As, B. Notiert man sich diese Folge musikalisch, so tritt die Symmetrie klar hervor:

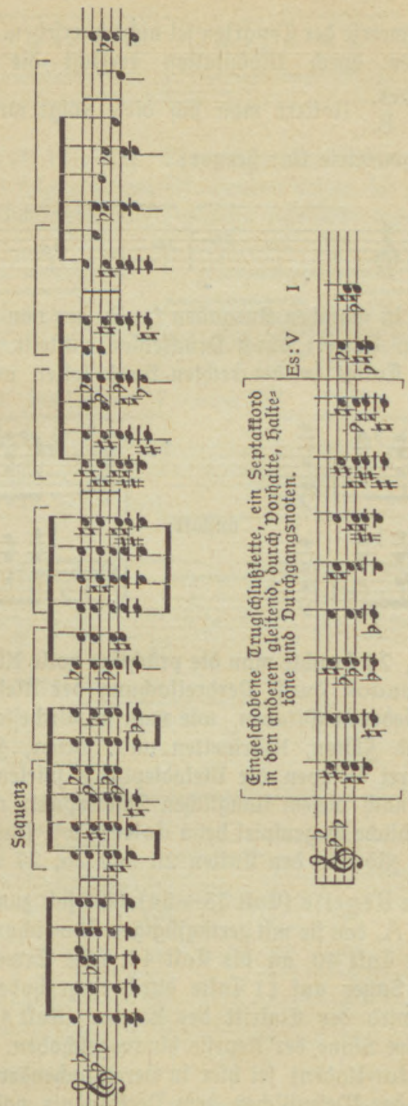


Takt 21 in manchen Ausgaben (z. B. der von Reinecke bei Breitkopf u. Härtel) durch Druckfehler entstellt. Die letzten Achtel des Taktes in der rechten Hand sollen wohl heißen:



Takt 23, 24 beachte man die prächtige volle Klangwirkung des crescendos durch Verdreifachung der Melodielinie in drei verschiedenen Oktaven, wie man im Orchester bisweilen Geigen und Flöten, Klarinetten und Hörner, Fagotte und Celli in drei Oktaven die Melodiephrase spielen läßt. Unmittelbar nach diesem klanglichen Schwerpunkt von Takt 25 an das liebliche Gegenspiel beim dolce: wie Dialog zwischen Oboe und Flöte in den Takten 25 und 26, 27 und 28.

III. Die Reprise (Takt 33—54) hält sich zunächst an den ersten Teil A, den sie mit geringfügigen Abweichungen wiederholt. Von Takt 40 an bis Takt 44 erste Erweiterung des 8 taktigen Satzes auf 11 Takte durch eingeschobene Sequenz. Dadurch wird der Eintritt des Es-dur (Takt 44) wirksam, durchaus im Sinne der Reprise hinausgeschoben. Die so verzierte Es-dur-Kadenz sei hier in vereinfachender Zusammendrängung des Wesentlichen dem Verständnis nahe gebracht:



Als Coda kann der Abschnitt Takt 44—45 gelten.

Takt 44—48 dolcissimo entsprechen den Takten 25—29 im Teil B. Nur jetzt im Sinne der Coda Orgelpunkt auf der Tonika Es, während vorher nach Art der Mittelsätze der Orgelpunkt auf der Dominante B ruhte. Bewundernswert die zarte Farbenverteilung, die „Instrumentierung" sozusagen dieser Coda, die beim Vortrag natürlich zur Geltung kommen soll.

Takt 44 und 45, 46 und 47 wiederum der Dialog zwischen Oboe und Flöte mit Harfenbegleitung, dazu noch ein weicher und voller Halteton des Horns. Takt 48 und 49, 50 und 51 kommen die verschiedenen Register des Klaviers ins Spiel, vom höchsten Diskant Oktave um Oktave in den Baß leitend, dabei wiederum vom forte der Takte 48, 49, dem sforzato des Taktes 50 klanglich entzückender Abstieg ins piano und smorzando. Mit rauschenden, vollen, starken und glänzenden Arpeggien (Takt 52—54) schließt dies bezaubernde Klanggedicht ab.

Nr. 12. C-moll

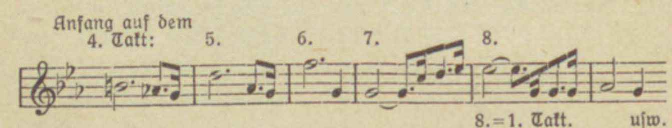
Aufbau:

I. A)	Takt 1—28.	8 Takte Einleitung +(2+8)+(2+8) Takte	(C=moll, G=dur, F=dur, F=moll, C=moll, B=dur).
II. B)	„ 29—41.	4+4+4 Takte	(Gis=moll, Fis=moll, Cis=moll, Es=moll, F=moll, C=moll).
III. A)	„ 41—84.	8 T. Einl. +(2+8) +(2+4)+12+8 Takte	(C=moll, G=dur, F=dur, F=moll, C=moll, Ges=dur, F=moll, Fes=dur, Es=moll, Es=dur, Cmoll).

Gehört zu der Gattung pathetischer, leidenschaftdurchwühlter Stücke, für die Beethoven in der Cis=moll=Sonate, der Appassionata und anderwärts gewaltige Vorbilder aufge-

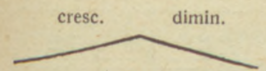
stellt hatte. Rein als pianistisches Problem angesehen, gibt Chopin in diesem gewaltigen Stück eine pathetisch beredte, eindringlich deklamierte, heroische Melodie in Oktaven in der rechten Hand, begleitet von einem wild andringenden, stürmisch auf und ab flutenden Schwall von $\frac{1}{16}$-Passagen der linken Hand. Der Melodie das rechte Pathos, die gehörige Wucht, der Begleitung die packende Wut des Anpralls, das rastlos drängende Wogen zu geben, ist die virtuos anspruchsvolle Aufgabe des Stücks. Galston bemerkt mit Recht, daß der Part der rechten Hand in seiner Schwierigkeit gemeinhin unterschätzt wird, daß man öfter eine virtuos beherrschte Wiedergabe der Baßpartie, der „Begleitung" hört, als eine die letzte Intensität und dröhnende Kraft herausholende Wiedergabe der auf den ersten Blick „leicht" anmutenden Oktavenmelodie der rechten Hand.

I. (Takt 1—28). Die Einleitung (Takt 1—8) gehört zu jenen dominantischen Anfängen, die Chopin mit packender Wirkung bisweilen anwendet. Bei den Mazurken und besonders bei der großen As-dur-Polonäse ist von dieser unregelmäßigen Art des Anfangs schon die Rede gewesen. Bei der vorliegenden Etüde erinnert der Anfang, wie überhaupt die ganze Konzeption an das Finale der Beethovenschen „Appassionata"-Sonate. Chopins 8taktige Einleitung setzt unvermittelt auf dem Dominantseptakkord ein, breitet in der Art eines stark (bis auf 8 Takte) verlängerten Auftakts den Dominantklang weit aus, so die Spannung erhöhend, und dem endlichen Eintritt der Tonika im 9. Takt eine besondere Wirkung sichernd. Die 8 Takte sind keine abgeschlossene Periode, sondern ein Halbsatz, der von 4 eigentlichen Takten auf 8 gedehnt ist. Man kann die 8 Takte folgendermaßen auf 4 zurückführen:

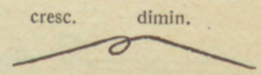


Durch die Verlängerung auf 8 Takte wird Raum gewonnen für den weiteren Wurf der rollenden Baßfiguren, die erst

in der breiten Aufrollung die Gewalt ihres Absturzes erhalten. Gleichzeitig wird auch die Melodie der rechten Hand durch die eingelegten langen Pausen zwischen den einzelnen Phrasen in der Deklamation schärfer und spannender. Sofort nach Gewinnung der Tonika verwandeln sich die abstürzenden Baßfiguren in regelmäßig auf und abwärts flutende Wellenfiguren. Das Bild sich schäumend überschlagender, rastlos heranrollender Meereswogen liegt nahe. Galston macht die gute Bemerkung, daß man beim Vortrag das natürliche crescendo und diminuendo in jedem Takt so zu modifizieren habe, daß der Gipfel des crescendo nicht auf der höchsten Note, wie man leicht glauben möchte, liegt, sondern schon ein wenig früher, so daß die höchste Note bereits in der Diminuendo-Strecke liegt. Die dynamische Figur wäre dann nicht einfach so:



sondern
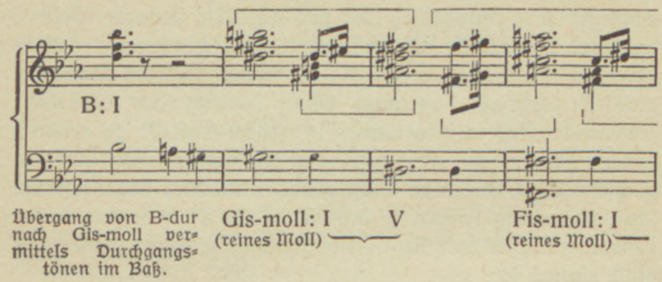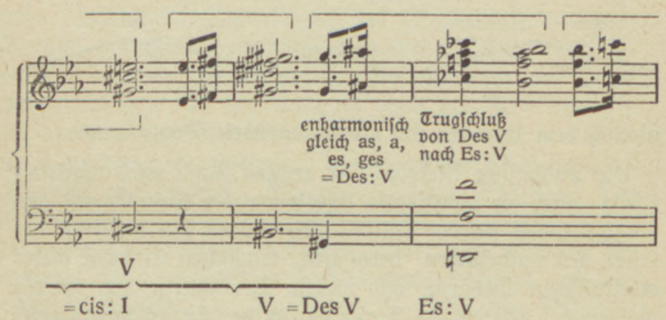


ähnlich dem Bild der sich überschlagenden Wogenkämme.

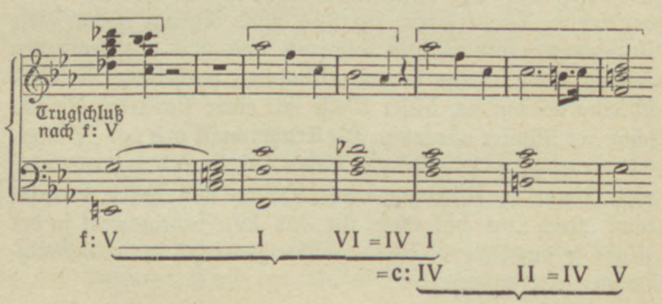
Die pathetische Melodie der rechten Hand wird charakterisiert durch die punktierten Rhythmen des Auftakts und den langhallenden starken Taktteil. Beethoven hat vielleicht als erster den pathetischen, heroischen, tragischen Eindruck dieser musikalischen Gebärde mit vollem Bewußtsein des öfteren ausgenutzt, so etwa im Trauermarsch der Eroica-Symphonie, im ersten Satz der Neunten Symphonie, in der Einleitung der letzten Klaviersonate op. 111 usw. Chopin nimmt diese Anregungen mit wachem Ohr auf und holt aus demselben Schacht neue Schätze herauf. Wagners pathetische Melodiebildung bedient sich dieser Weise mit einer Vorliebe, die fast schon zur Manier ausartet. Die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" z. B. gehört in diesen Zusammenhang, wie auch viele Stellen im Nibelungenring, Tristan und Isolde, Parsifal usw. Auch Liszt hat diese für das 19. Jahrhundert in der Musik so bezeichnende Melodiebildungswurzel in der mannigfachsten Art angewendet.

II. (Takt 29—41). Einteilung 8+4 Takte.

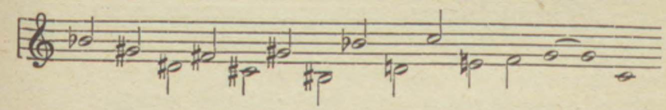
Die harmonischen Zusammenhänge und der melodische Bau dieses Mittelteils werden durch den folgenden Auszug klargemacht.
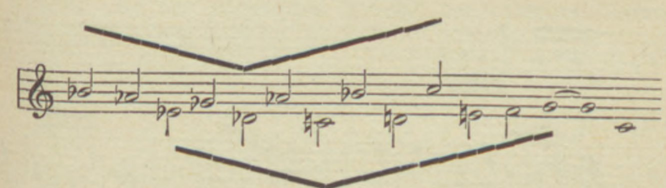






Die innere Logik dieses harmonischen Gefüges wird noch evidenter, wenn man aus diesem Auszug die Folge der erreichten Tonarten noch einmal herauszieht. Es ergeben sich dann zwei ineinandergreifende Tonarten-Reihen im Quintenabstand, jede stufenweise ab- und aufwärtssteigend, die obere in der neuerdings (durch Debussy besonders) häufig verwendeten Ganztonreihe: B, Gis-As, Fis-ges, Gis-as, B, C, die untere von es über des absteigend in die aufwärtsklimmende C-dur-Skala:

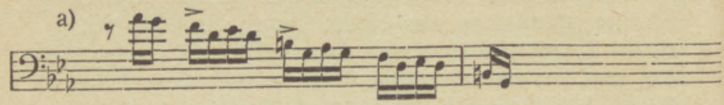


oder übersichtlicher enharmonisch ausgeglichen:

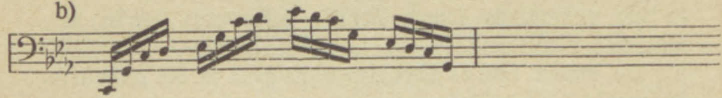


Im melodischen Aufbau bemerkenswert das unerwartete Abbrechen der Sequenzenkette Takt 35. Die Wirkung als werde Kraft gesammelt, tief Atem geholt, ein Anlauf genommen für das mit mächtigem sforzato einspringende F-moll in Takt 37, das gerade durch die $1^1/_2$ Takte lange Pause in der rechten Hand den Anschein einer gewaltigen Kraftäußerung erhält, und in der Tat dem Spieler auch eine größere Kraftentfaltung ermöglicht. Weiterhin ist im Part der linken Hand der Wechsel der Figuren (bei nie aussetzender Bewegung und eigentlich kaum veränderten Rhythmen) bewundernswert. Das ganze Stück bedient sich 8 verschiedenartiger Figuren, die hier von a bis h einander gegenübergestellt, die Mannigfaltigkeit auch des technischen Materials anschaulich machen:

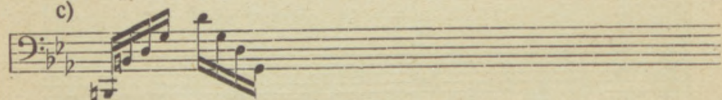
a)



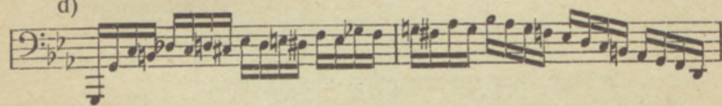
b)



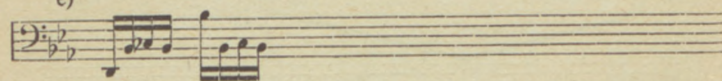
c)
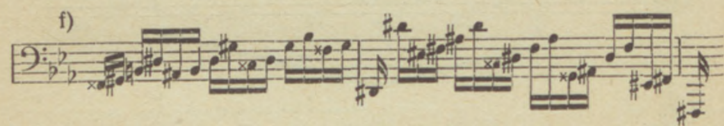


d)
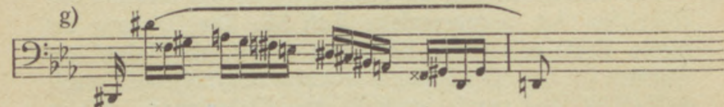


e)



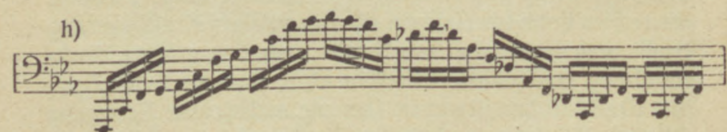
f)



g)



h)

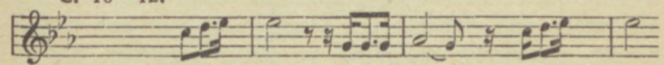


a) eckig in kurzen Sprüngen mit schwerem Lauf abstürzend.
b) die schon erwähnte auf und ab steigende Arpeggio-Wellenlinie.

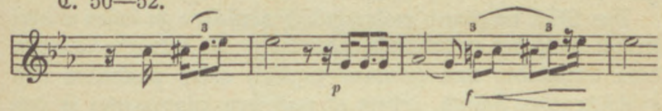
c) auf die Hälfte der Zeit, aber kaum im räumlichen Umfang verkürztes auf und ab fliegendes Arpeggio.
d) eigentümliche neue, bei Chopin meines Wissens zum ersten Male auftretende enggeführte chromatische Passage, Unter- und Obertasten einander gleichsam auf die Hacken tretend, wie keuchend aufwärts klimmend und rennend.
e) andere Variante eines zeitlich kurzen, aber weiträumigen Arpeggio.
f) ein zackig hin und her springendes Arpeggio, im ersten Takt aufwärts, im zweiten abwärts gerichtet.
g) nach großem Sprung glatt abwärts fließende Figur.
h) breit aufgerolltes mit diatonischen Zwischennoten untermischtes Arpeggio, erst auf-, dann abwärts gespannt.

III. Die Reprise (Takt 41—84) wiederholt zunächst die 8 Takte der dominantischen Einleitung, und bis Takt 64 auch den ersten Hauptteil mit einigen Varianten in der rechten Hand, die der pathetischen Melodie den redenden Ausdruck verstärken, wie z. B.:

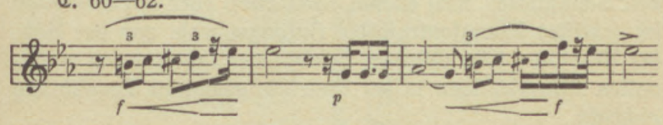
T. 10—12.



T. 50—52.



T. 60—62.



Ähnliche Unterschiede Takt 15, 16 und 55, 56.

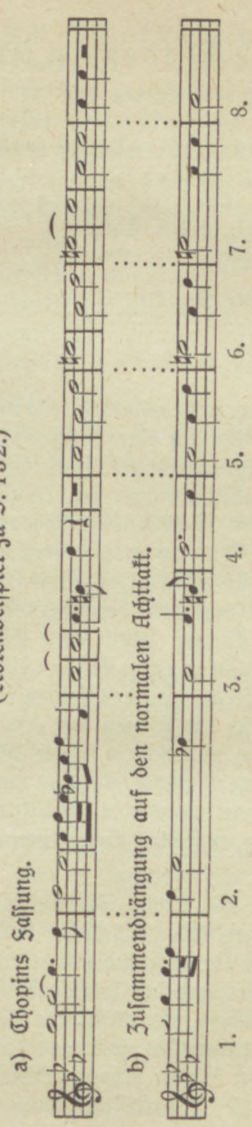
Von Takt 64 an geht der dritte Teil seine eigenen Wege. Anstatt des nun folgenden B-dur im ersten Hauptteil wird jetzt nach Ausweichungen über Ges-dur, F-moll, Fes-dur, Es-dur die C-moll-Kadenz breit festgelegt. Das bis dahin

das ganze Stück beherrschende Pathos wird nunmehr aufgegeben. Die ehernen straffen Rhythmen lösen sich. Im piano, smorzando, sotto voce, pianissimo, rallentando verrinnt die brausende Flut der Töne. Die Frage erhebt sich: Wie bricht man einen so gewaltig brandenden Schwall von Tönen, wie führt man natürlich und überzeugend ein abebbendes piano herbei? Chopin gibt eine meisterliche Lösung der kompositionstechnisch schwierigen Aufgabe dadurch, daß er die eigentlich 8 taktige Melodie auf das Doppelte, 16 Takte verbreitert. Die folgende Gegenüberstellung möge den Sinn der Chopinschen Molodiebildung klarmachen. (Siehe Notenbeispiel S. 153.)

Spielt man die normale 8 taktige Fassung b), so wird man bemerken, daß ein diminuendo dabei unmöglich ist, man vielmehr bei den straffen marschartigen Rhythmen, beim forte und der pathetischen Deklamation bleiben muß, wenn man nicht gegen die Elemente des musikalischen Ausdrucks verstoßen will. Wieviel Chopins Stück durch den so unerwartet ins piano abbiegenden letzten Teil gewinnt, ist nicht schwer ersichtlich. Takt 73 und 74 nochmals Eintritt der oben unter d) angeführten chromatisch aufwärts wühlenden, sich nochmals windenden und einbohrenden Figur: Liszt hat von solchen Stellen mancherlei Anregung zu seiner figuralen Technik gewonnen.

Das Stück im piano melancholisch versickern zu lassen widerstrebte wohl der es beherrschenden Idee. So bekräftigt Chopin diese Grundidee und gewinnt zugleich einen packenden und erschütternden Schluß, indem er nach dem pianissimo in den vier Schlußtakten noch einmal fortissimo oder appassionato im stärksten Klangkontrast die Anfangsphrase von der Höhe der Klaviatur sechs Oktaven hinabstürzen läßt und mit machtvollen Akkordschlägen in der Tiefe die gewaltige Tondichtung abbricht.

(Notenbeispiel zu S. 152.)



12 Etüden. op. 25

Erschienen 1837

Nr. 1. As-dur. Allegro sostenuto

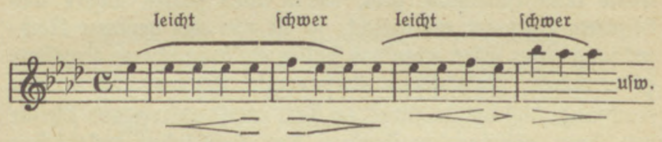
Aufbau:

I. A)	Takt 1—16.	8+8 Takte	(As=dur, F=moll, Es=dur, As=dur, C=dur).
II. B)	= 17—36.	9+10 =	(F=moll, As=dur, C=dur, A=dur, Des=dur, B=moll nach As=dur).
III. A)	= 37—49.	8+6 =	(As=dur).

Eine singende Sopranmelodie von leise wogenden Arpeggien getragen. An und für sich eine Satzweise, die bei ihrer eminenten Klaviermäßigkeit nicht gerade als Chopinsche Entdeckung gelten kann. Nichtsdestoweniger hat Chopin in diesem poesieerfüllten Stück einen traditionellen Gedanken so individuell variiert, daß wohl kein Komponist, außer Chopin, das Stück gerade so wie es ist hätte setzen können. Schumann erzählt in seinen Schriften von dem bezaubernden Eindruck, den er empfing, als er Chopin selbst diese Etüde spielen hörte: „. . . mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As=dur=Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben, aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor."

I. A) (Takt 1—16). Beim Studium dieser Etüde übersehe man nicht eine Eigentümlichkeit in der Aufzeichnung des Baßparts: gewisse tiefe Noten sind dicker gedruckt als die übrigen. Es sind dies die Träger des Harmoniewechsels, denen vorzugsweise eine füllige, nachdrückliche Betonung zukommt; gleichsam die Kontrabaßtöne, während die übrigen Baßnoten vom Cello allein zu spielen wären. Die Melodieführung des ersten Hauptteils, 8+8 Takte durchaus regelrecht nach dem

Schema: leichter Takt, schwerer Takt abwechselnd. Das leichte Anschwellen beim Einsatz des 2., 4., 6., 8., 10., 12., 14. Taktes ist also durchaus dem Bau der Melodie angemessen. Weniger korrekt ist die Schreibweise des Originals, was die Phrasierung angeht, indem sämtliche legato=Bogen ungenau gestellt sind. Die natürliche Phrasierung verläuft folgendermaßen, mit Atemholen vor dem vierten Viertel jedes zweiten Taktes:
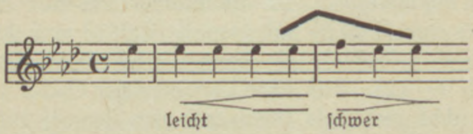


In ihrer einfachen Harmonik bieten die ersten 16 Takte keinerlei Schwierigkeit: Die Haupttonart As=dur moduliert über Des=dur (Takt 5) und F=moll (Takt 6) nach der Dominante Es=dur (Takt 7, 8); dann Rückkehr nach der Tonika As (Takt 9—12). Das über Des erreichte C=dur (Takt 14) ist jetzt nicht mehr als Dominante von F=moll aufzufassen, wie an der korrespondierenden Stelle vorher (Takt 6), sondern wird durch die Kadenz (Takt 15, 16) als C=dur bekräftigt.
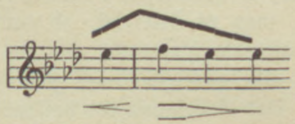
II. B) (Takt 17—36). Die eigentlichen Schwierigkeiten für das Verständnis der melodischen Konstruktion liegen in diesem Mittelteil. Er umfaßt zwei Abschnitte, 9+10 Takte, von denen besonders der erste schwer verständlich ist, wohlgemerkt für diejenigen nur, die sich nicht damit zufrieden geben, mit dem sogenannten „musikalischen Gefühl" allen Schwierigkeiten der vollendeten Interpretation zu entgehen. Wer aber die Leidenschaft der künstlerischen Vollendung kennt, wird zu würdigen wissen, was es bedeutet, ob man so oder anders zu phrasieren hat, ob hier oder da ein „leichter" oder „schwerer" Takt, eine geringere oder gewichtigere Betonung anzunehmen sei. Das Geheimnis der vollendeten Wiedergabe besteht in möglichster Klarheit der Einsicht, verbunden mit vollkommen beherrschter Mechanik des Spiels, die erst die Möglichkeit gibt, tiefe Einsichten hemmungslos dem Ohr darzustellen. So werden viele Spieler zweifellos überrascht sein, zu hören, daß in diesen neun Takten ungewöhnliche

Schwierigkeiten liegen. Hat man sie jedoch erst einmal bemerkt und schließlich überwunden, dann ist der Gewinn eine Klarheit der Kontur, ohne die man nicht an die Seele eines solchen melodischen Gebildes herankommt.

Die Frage: welche Takte sind als leichte, welche als schwere anzunehmen? gibt den Schlüssel zur Lösung der Schwierigkeit. Da es nun zur Bestimmung der leichten und schweren Takte keine Handhabe gibt, die in allen Fällen sichere und bequeme Antwort ermöglicht, so ist nur aus genauer Nachprüfung eines jeden einzelnen Falles ein brauchbares Ergebnis zu erreichen. In unserem Falle ergibt sich aus näherer Betrachtung, daß die im zweiten Takt zuerst auftretende Phrase mit ihrer absteigenden Tendenz den eigentlichen melodischen Kern des ganzen Stückes ausmacht:
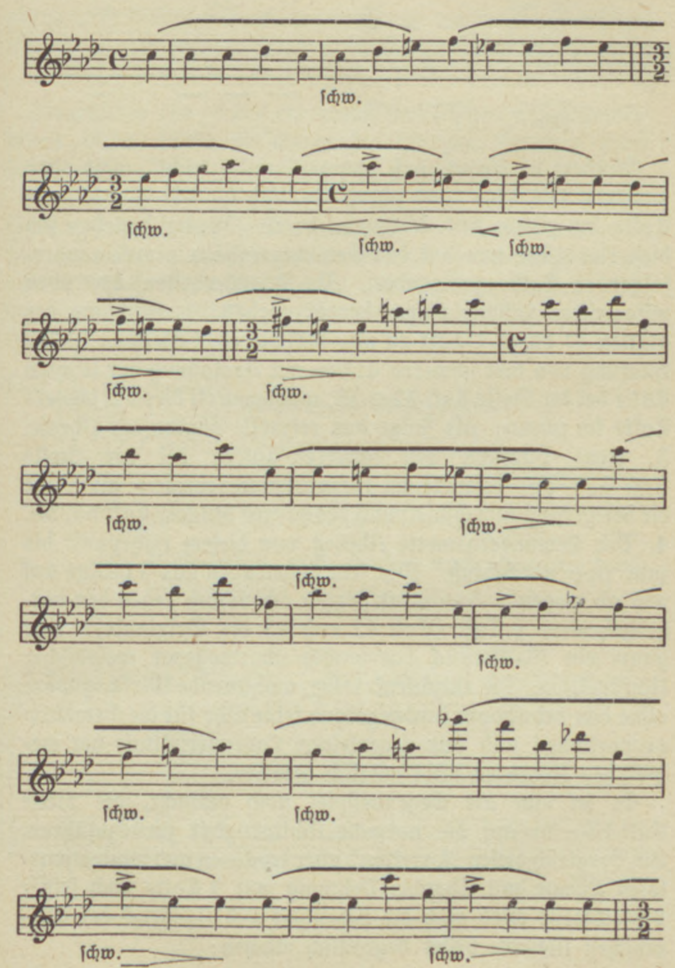


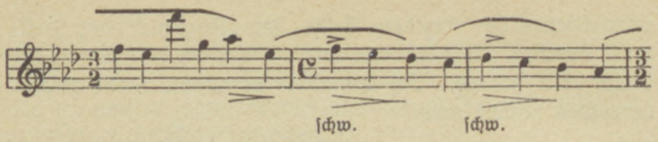
Dieser 2. Takt als Antwort auf den ersten ist unzweifelhaft schwer. Man wird bemerken, daß diese melodische Geste: < > in der Tat den melodischen Inhalt des Stückes ausmacht, in vielerlei Abwandlungen, bisweilen in der Umkehrung aufwärtssteigend, und daß die übrigen Takte zu dieser Phrase nur als Verbindungsglieder fungieren, daß sie „leicht" sind, während die eigentliche Fülle, die Konzentration des Ausdrucks auf den genannten „schweren" Takten liegt. Wo immer also die Phrase:
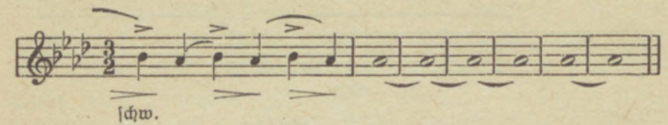


erscheint, wird man einen schweren Takt anzunehmen haben. Phrasiert man nun die Takte 17—49 dieser Einsicht gemäß so, daß die genannte Phrase immer auf den Taktanfang fällt, so erhält man ein vollkommen klares Bild der Gewichts-

proportionen der einzelnen Takte, der „Ausdruck" der Stelle wird deutlich, die Schönheit und die geniale Konzeption der Stelle tritt zutage. Ich lese also, als ob die Stelle folgendermaßen notiert wäre.

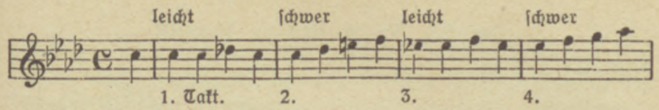


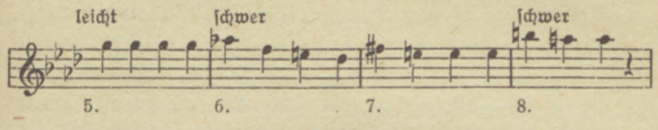




Erinnert sei daran, daß „schwer“ und „leicht“ nicht ohne weiteres mit forte und piano identisch ist. Es gibt schwere Takte im piano und leichte im forte. Immer beziehen sich diese Ausdrücke nur auf das Gewichtsverhältnis aufeinanderfolgender Takte zueinander. Als Besonderheiten der eben mitgeteilten Fassung wären hervorzuheben: 1. Ablösung des glatten $\frac{4}{4}$- durch $\frac{3}{2}$-Takt an vier verschiedenen Stellen. 2. Die Häufung von vier schweren Takten mit Auslassung der leichten Takte bei der Stelle Takt 22—25, wohlgemerkt diesmal schwere Takte im piano; als Folge das reizvolle Zögern der Phrase. 3. Neue Häufung von schweren Takten bei der Stelle Takt 32—35, diesmal im forte und crescendo; als Folge die Steigerung zum Gipfelpunkt des ganzen Stückes, Takt 35, 36. 4. Der bewundernswerte Abstieg von diesem Höhepunkt bis zum ppp am Schluß. Wie fein abgewogen das 6 taktige auf und ab wogende As-dur-Arpeggio am Schluß gegen den vorhergehenden $\frac{3}{2}$-Takt (Takt 42 und 43 des Originals)! Das ganze ein Meisterstück harmonisch abgewogener melodischer Konstruktion. Die entzückend reine, wohltuende Wirkung wäre ohne das bei Chopin kundgegebene feine Ohr für die Gewichtsproportionen und das gegenseitige Lagenverhältnis der melodischen Konturen nicht möglich gewesen.

Es sei nun als Gegenbeispiel noch versucht, die Stelle Takt 17—36 auf die normale Achttaktigkeit zurückzuführen. Ein Vergleich dieser „korrekten“ aber trockenen und inspirationslosen Phrase mit Chopins Dehnung auf 9 Takte nach seiner Schreibweise wird auch die Schönheit und Ausdruck der Chopinschen Melodie besser begreiflich machen:
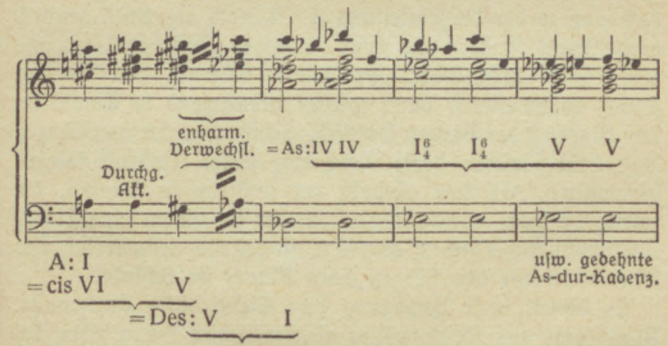




Gegenüber den soeben erörterten melodischen Eigentümlichkeiten dieser Etüde verlangen die übrigen Faktoren ihrer Wirkung nur kurze Andeutung zum Verständnis.

Der Mittelteil B (Takt 17 ff.) bringt neue, wirksame Klangfärbung dadurch, daß die Oberstimmen-Melodie aus der höheren Sopranregion in den Mezzosopranbereich herabgesetzt ist und daß mit außerordentlich schöner Wirkung eine Tenormelodie das Solo auf eine Weile zum Duett umgestaltet. Die Harmonik ist leicht verständlich:

Takt 17, 18 F-moll } Sequenz in Terzabstand.
" 19, 20 As-dur }
" 21, 22 C-moll mit Fortsetzung in C-dur.
" 23, 24 { C-dur mit Übergang nach / A-moll, Fortsetzung in A-dur } Austausch von gleichnamigen Moll u. Dur.
" 25 Modulation von A-dur nach As-dur durch enharmonische Verwechslung:

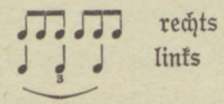


Op. 25. Nr. 2. Presto. F-moll

Aufbau:

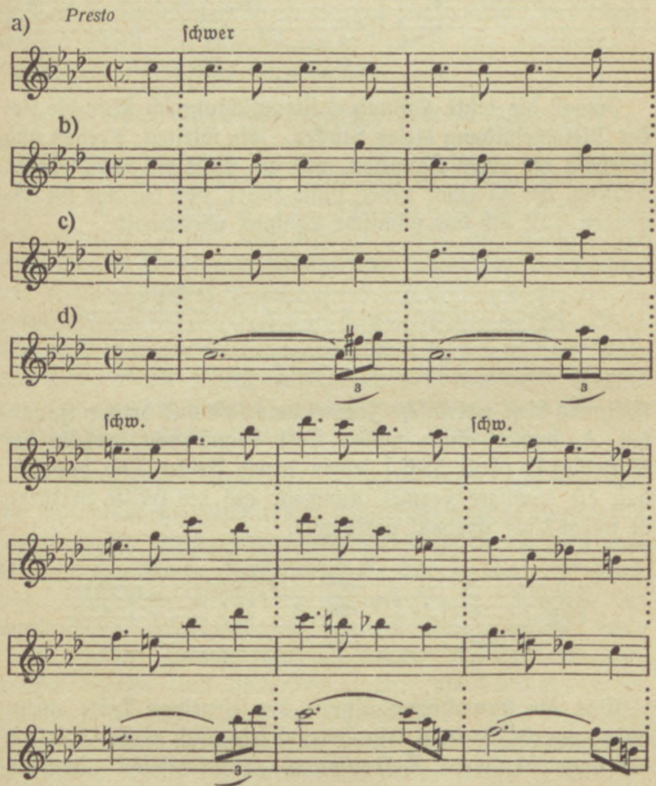
I. A)	Takt 1—34.	(8+7)+4+(8+7)	Takte	(F-moll, As-dur, F-moll, As-dur).
II. B)	„ 35—50.	8+8	„	(As-dur, B-moll, C-dur, F-moll).
III. A)	„ 51—69.	8+(8+4)	„	(F-moll).
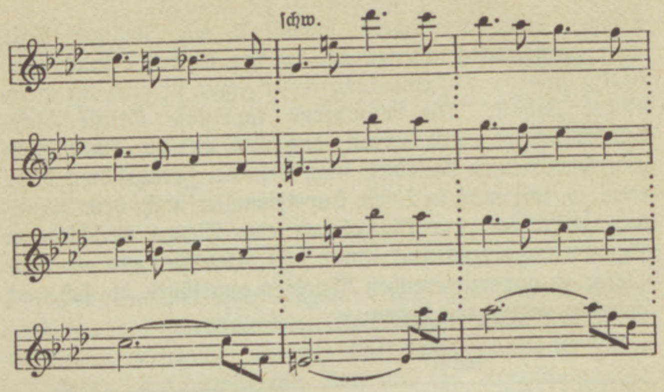
Schönes Beispiel einer eleganten und wirkungsvollen Behandlung des zweistimmigen Klaviersatzes. Das Pedal tut natürlich das seinige, um der fast durchwegs streng zweistimmigen Schreibweise den Anschein der Mehrstimmigkeit hier und da zu geben. Das technische Problem besteht in der Gegenüberstellung einer graziös dahineilenden ⅛-Triolen-Figur, eines moto perpetuo in der rechten Hand und eines Basses in Viertel-Triolen. Also Taktmischung:



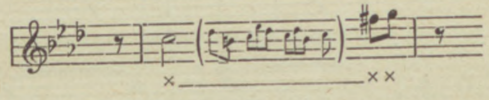
Ein sehr häufiger Fehler ist die Einteilung der ⅛-Triolen-Figur in 3×2, anstatt 2×3 Achtel. Also nicht: ♫ ♫ ♫. Bei sehr raschem und virtuos ausgeglichenem Spiel gleitet die Figur allerdings in so biegsamem und raschem Fluß dahin, daß man weder die Einteilung 3×2, noch die 2×3 deutlich wahrnimmt, sondern nur jenen perlenden Lauf der Töne, wie einen leise murmelnden, sprudelnden Schwall, hier und da jedoch anschwellend, dann wieder abnehmend in Tonstärke. Der Eindruck des Ganzen idyllisch. Schumann, der von Chopin diese Etüde spielen hörte, beschreibt seinen Eindruck folgendermaßen: „Er kam alsbald zur anderen in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe."

Es ähnelt diese Bewegung dem Ticken einer Taschenuhr. Man kann aus ihrem völlig gleichmäßigem Gang jeden beliebigen Takt heraushören, sowohl 2- wie 3teiligen Takt, aber auch unregelmäßige 5-, 7teilige Takte. Ähnlich vieldeutig wie die Takteinteilung dieser Figur ist auch ihr melodischer Inhalt. Die bezaubernd kapriziöse Grazie dieses Stückes beruht wohl darauf, daß man aus der Oberstimme ganz verschiedene Melodien nach Belieben heraushören kann, etwa so, wie man in einem Tapetenmuster nach dem terminus technicus der Psychologen eine Menge verschiedener Figuren „apperzipieren" kann. Es seien hier nur ein paar solcher zu apperzipierenden Melodien angeführt, die sich nach Belieben vermehren ließen:
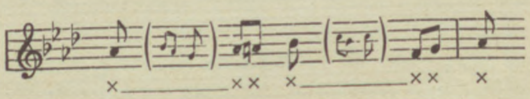




Zumal die letzte Fassung d ist aufschlußreich über die Art der Melodiebildung dieses Stückes. Ein Gleiten, Kreisen und Wirbeln um einen Hauptton, und am Ende ein entschiedener Sprung, der zu einer neuen Basis führt, von der aus im folgenden Takt sich das nämliche Tonspiel wiederholt:



Während diese melodische Formel im ersten und dritten Hauptteil A immer einen vollen Takt beansprucht, erhält der Mittelsatz B (Takt 35 ff.) seinen neuen kleinen Reiz dadurch, daß die bewußte Formel, nunmehr auf die Hälfte verkürzt, in jedem Takt zweimal vorkommt:



Was die Gewichtsverhältnisse der einzelnen Takte zueinander angeht, so kann kein Zweifel sein, daß es sich hier um die ungewöhnlichere Taktordnung: „schwer-leicht" handelt,

wie im Schema oben schon angedeutet ist. Also stärkere Betonung des 1., 3., 5., 7., dagegen die geradzahligen Takte geringer betont. Diese Gewichtsverteilung wird sich in diesem Falle hauptsächlich in der linken Hand abspielen, die ihren Gang unerschütterlich nach der Ordnung „schwer-leicht" durchführen sollte, unbeirrt durch gelegentliche crescendi oder diminuendi der rechten Hand, die keineswegs das dynamische und rhythmische Gleichgewicht des Stückes umstürzen dürfen, sondern nur gleichsam ein scherzhaftes Spiel mit der Balance treiben. So werden sich also die < > in Takt 3 und 4, 11 und 12 usw. nur auf die rechte Hand beziehen; die linke folgt ihrem eigenen rhythmischen und dynamischen Gesetz und braucht die crescendi und diminuendi der rechten Hand nicht mitzumachen.

In der Konstruktion sind bemerkenswert die Punkte Takt 16, 35.

Takt 16 ist gleichzeitig Schlußtakt der ersten 16 taktigen Periode und Anfangstakt des folgenden 4 taktigen Übergangs von As-dur zurück nach F-moll. Also Auslassung eines Taktes durch Verkettung, Übergreifen ineinander der Schluß- und Anfangsglieder. Anstatt 8 + 8 + 4 Takten des normalen Baus hier nur 8 + 7 + 4 Takte. Es findet hier also (Takt 15—20) eine sehr wirkungsvolle Häufung von schweren Takten statt. Ganz ähnlich Elision eines Taktes beim Eintritt des Mittelteils B (Takt 35), so daß der Abschnitt Takt 20—35 nur 15 Takte zählt anstatt 16. Dieses Mittelstück

B) ist wirksam herausgehoben durch seine schon angedeutete motivische Eigentümlichkeit (motivische Formel zweimal in jedem Takt), durch seinen sequenzenmäßigen Aufstieg von der As-dur-Fläche nach B-moll und C-dur, in 2 taktigen Abständen, verbunden mit crescendo. So wird der dynamische Gipfelpunkt des ganzen Stücks beim C-dur (Takt 43, 44) erreicht. Takt 45 beginnt ein Echo des vorhergegangenen laut hallenden C-dur, ein 4 taktiges smorzando leitet zur Reprise des Hauptteils A (Takt 51) über. Das crescendo Takt 36—43, weil im Konstruktionsplan begründet, bezieht sich diesmal auf beide Hände.

Der dritte Teil (Takt 51—69) entspricht in Länge (8+11 Takte) genau den 19 Takten des Anfangs (Takt 1—19), bringt jedoch (Takt 62 ff.) eine elegante und wirkungsvolle Abweichung von der früheren melodischen Linie.
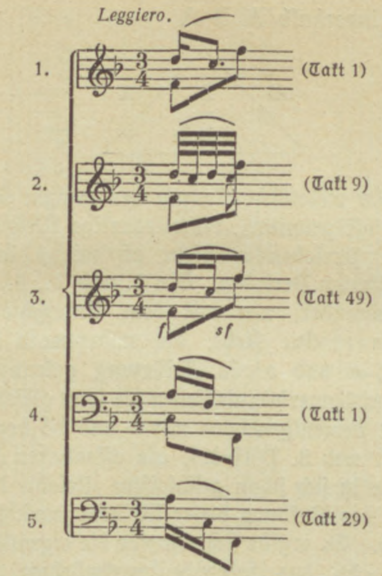
Nr. 3. F-dur. Allegro

Aufbau:

I. A)	Takt 1—16.	8+8	Takte	(F-dur).
II. B)	„ 17—48.	12+8+12	„	(F-dur, B-dur, As-dur, G-dur, Fis-dur, H-dur, E-dur, D-dur, Cis-dur, C-dur).
III. A)	„ 49—56.	8	„	(F-dur).
Coda	„ 57—73.	8+8	„	(F-dur mit Ausweichungen).

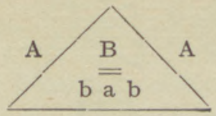
Das klaviertechnische Problem dieser Etüde ist eine im Grade verschiedene, aber in der Art ähnliche Drehung beider Hände (die linke Hand im größeren Winkel). Die Klangwirkung gitarrenartig, leicht, graziös, wie gezupft, eine Art Klavier-pizzicato, aber legato, (während das pizzicato der Streicher fast immer eine Art staccato ist). Das reizend kokett Spielerische des Stückes liegt nicht nur in der Idee, im Motiv, sondern auch in der Ausführung. In einer Reihe von Varianten zeigt dies Motiv seine Künste des Drehens, Gleitens, Biegens, Springens. Sie seien hier angeführt, der Übersichtlichkeit halber alle auf denselben Akkord F-dur zurückgeführt. Die rechte Hand in drei, die linke in zwei Varianten, die im Zusammenspiel in fünf verschiedenen Zusammenstellungen erscheinen, nämlich:

Nr. 1 und 4.	Dem Spieler obliegt es aus diesen fünf Kom-
„ 2 „ 4.	binationen ebenso viele verschieden glitzernde
„ 3 „ 4.	und funkelnde Klanggeschmeide zu machen.
„ 1 „ 5.	Zu technischen Übungszwecken hat Godowsky
„ 3 „ 5.	noch eine Fülle anderer Varianten angegeben.



Besonders merkwürdig und interessant ist die Konstruktion dieses Stückes, hinter dessen einfacher Wirkung man kaum die seltsame Klanggeometrie vermuten wird, die hier aufgewiesen werden soll. Betrachtet man das Stück nach dem oben angeführten dreiteiligen Liedschema A B A, so bietet es nichts Auffallendes. Nähere Betrachtung zeigt indessen eine Verwicklung im Mittelteil B, indem von Takt 29 an das Hauptthema A vollständig wiederholt wird, nach Art einer Reprise, jedoch nicht in der Haupttonart F-dur wie gewöhnlich, sondern in der entfernten Tonart H-dur. Also vermutet man eine Scheinreprise und erwartet baldiges Zurückbiegen auf F-dur und Eintritt der eigentlichen Reprise. Anstatt dessen erscheint der Teil B (von Takt 37 an) noch einmal wieder, jetzt in der fernen Tonart Fis-dur beginnend, anstatt C-dur an der entsprechenden Stelle zuvor (Takt 17). Erst Takt 49 erscheint die eigentliche Reprise in F-dur. Es stellt also der Mittelteil B in sich eine dreiteilige Liedform dar:

(b a b) = B innerhalb A B A



Der folgende melodische Auszug des ganzen Stückes zeigt zunächst das fast primitive, volksliedartige Wesen der Melodie. 8taktige Perioden wechseln ab mit 12taktigen, um 4 Takte erweiterten Perioden. Die 1. und 2., 4., 6. Periode entsprechen einander, nur mit dem Unterschied, daß die 4. Periode in H=dur steht, die anderen in F=dur. Sie sind also mit a und a[1] in Abkürzung gekennzeichnet. In ähnlichem Tonartenverhältnis stehen die sonst gleichen Perioden 3 und 5, die dementsprechend mit b und b[1] bezeichnet sind. Die Coda (7. und 8. Periode), als offenbares äußeres Anhängsel an die in sich schon geschlossene Melodie kann bei der Untersuchung des Aufbaus dieser Melodie zunächst außer Betracht bleiben. Es ergibt sich also für die eigentliche Melodie von Takt 1—56 das folgende merkwürdige Schema der Parallelismen und Symmetrien. (Siehe Notenbeispiel S. 167.)

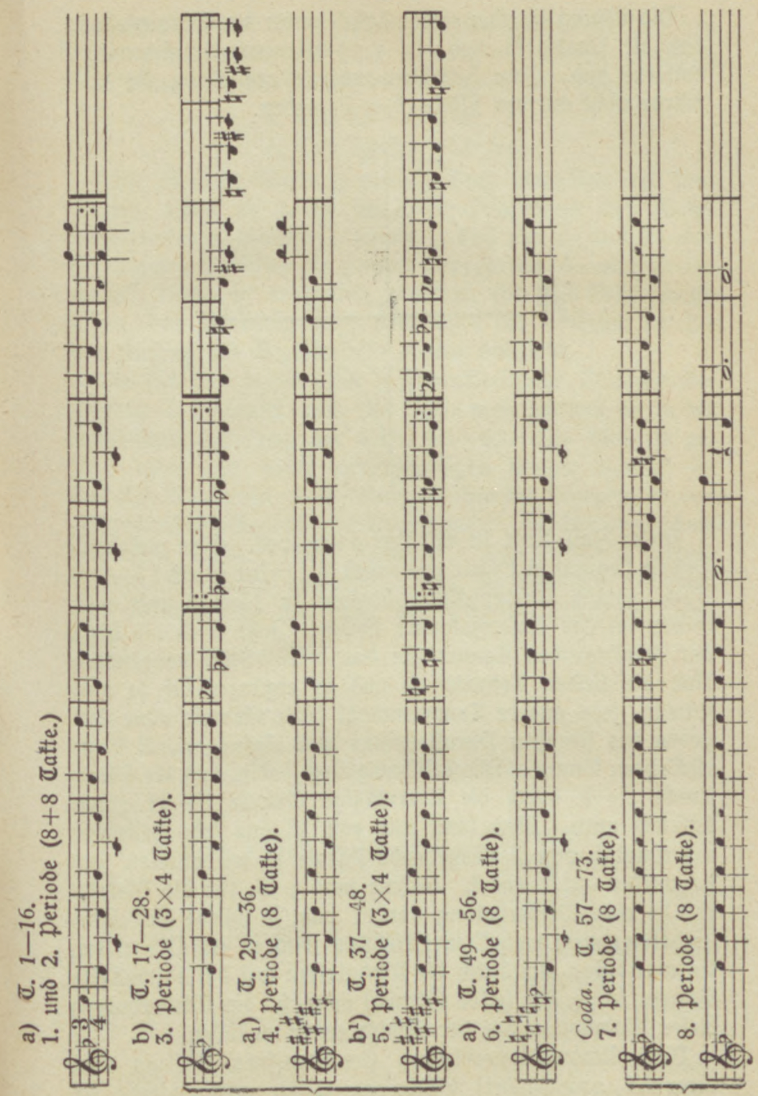
Noch ein anderes interessantes Formproblem erfährt in diesem Stück (meiner Kenntnis nach ohne Seitenstück in der Literatur) eine geistvolle Lösung. Man kann es zurückführen auf die Frage:

Wie können zwei Melodien, die genau parallel miteinander laufen, aber von verschiedenem Grundton aus, in verschiedenen Tonarten, dennoch auf eine gemeinsame Tonart gebracht werden, ohne die geringste Änderung der parallelen Richtung?

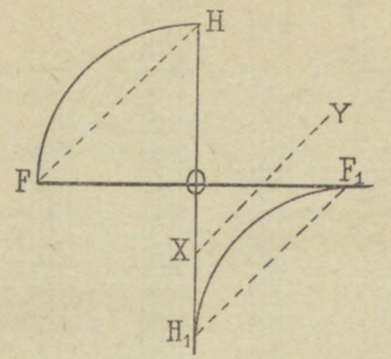
Die Frage erscheint auf den ersten Blick paradox, ebenso wie die Frage, wie zwei miteinander in zwei Flächen parallel laufende Linien dennoch in eine Fläche gebracht werden können, unbeschadet der parallelen Richtung.

Nimmt man zwei parallele Geraden oder Kurven F H und H_1 F_1, so ist es möglich, die eine in derselben Ebene enden zu lassen, in welcher die andere begann. (Siehe Figur S. 168.)

Die beiden Kurven F H und H_1 F_1 sind durchaus parallel und haben dennoch die Flächen F F_1 und H H_1 gemeinsam.



Die Lösung ist aber nur möglich unter der Voraussetzung, daß die Punkte H und H_1 gleichweit vom Schnittpunkt O entfernt sind. Jede beliebige andere Parallele, z. B. X, Y würde nicht auf der Fläche $F = F_1$ enden.



Dieser Fall liegt in Chopins Etüde vor. Eine melodische Phrase beginnt in F-dur und endet in H-dur (Takt 17—29). Ihre genaue Wiederholung beginnt in H-dur und endet wieder in der Anfangstonart F-dur. Jetzt wird die Wahl der fernliegenden Tonart für das F-dur-Stück verständlich. Nur die beiden Tonarten F und H ergänzen sich so vollständig, jede andere Tonartenwahl hätte niemals ohne Aufgeben des strengen Parallelismus zum Anfangspunkt F zurückkehren können. Die Erklärung liegt darin, daß die Oktavstrecke F—F durch die übermäßige Quarte F—H genau halbiert wird. Man kann nur von H aus jede beliebige, ursprünglich von F ausgehende Phrase so wiederholen, daß sie wieder auf F endet. Nähme man z. B. für die Melodie F—H eine Wiederholung von A aus, so würde diese Wiederholung nicht nach F zurückführen, sondern auf Dis enden. Es war daher nur durch die Modulation auf die übermäßige Quarte (d. h. die halbe Oktave) möglich, die Wiederholung dieser Modulation auf der Tonika enden zu lassen.

Diese Modulationsordnung (sonst meines Wissens nach nirgends angewendet) würde es z. B. ermöglichen, ein

zweiteiliges Stück so zu schreiben, daß der zweite Teil den ersten genau wiederholt, aber in anderen Tonarten, und daß man dennoch in der Tonika enden könnte. Also etwa:

1. Teil Es—A-dur,
2. Teil A-dur—Es-dur.

Eine ähnliche Wirkung erreicht Bach bisweilen auf Umwegen, wenn er z. B. im E-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers (I), seinen 1. Teil von E- nach H-dur führt und am Schluß die genaue Reprise von A- nach E-dur zurück. Dann ist er freilich genötigt, ein Mittelstück einzufügen, das die Modulation vom Ende des 1. Teils, H-dur zum Anfang des Reprisenteils A-dur vollzieht.

Die für das ganze Stück so charakteristische Tritonus-Beziehung: F H deutet auch die Coda noch geistvoll an in der melodischen Wendung der Takte 60—62. Die Melodie gehört zum Typ jener carillonartigen Weisen (zumal im Teil A), dem man z. B. auch bei Händel begegnet in den „Harmonischen-Grobschmied-Variationen", bei Brahms in dem bekannten Liede: „Der Schmied". Die einfachen gleichmäßigen Rhythmen, das non legato, die Quarten-, Quinten- und Oktavsprünge bedingen das primitiv Wirksame dieses Typs.

Nr. 4. A-moll. Agitato
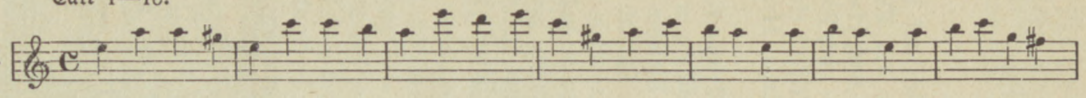
Aufbau:

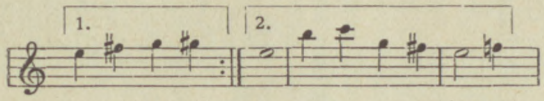
I. A)	Takt 1—18.	8+8+2	Takte	(A-moll, E-moll nach F-dur).
II. B)	„ 19—39.	8+6+6	„	(F-dur, Des-dur, C-moll, C-dur bis F-moll-dur nach A-moll).
III. A)	„ 39—55.	8+8	„	(A-moll, E-moll, A-moll).
Coda	„ 55—65.	8+3	„	(A-moll m. harmon. Auszierungen).

(Notenbeispiel zu S. 172.)

1. u. 2. Periode.
Takt 1—18.

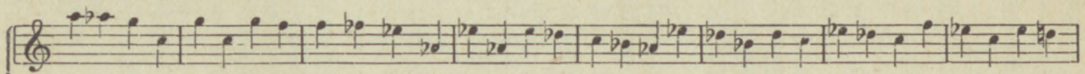
A



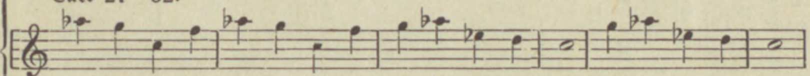


B

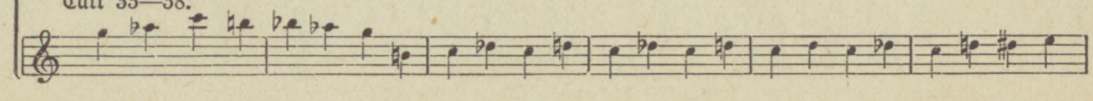
3. Periode.
Takt 19—26.



4. Periode.
Takt 27—32.

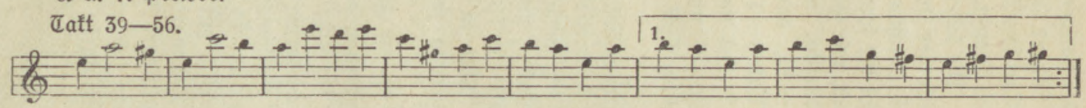


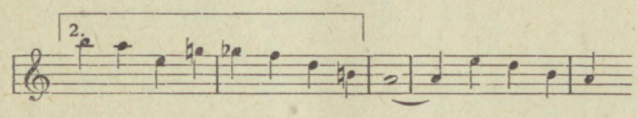
5. Periode.
Takt 33—38.



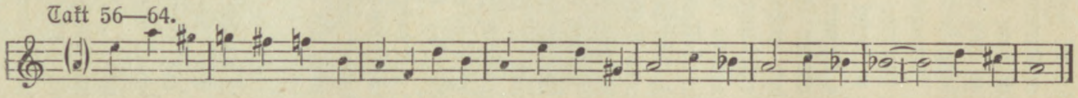
6. u. 7. Periode.
Takt 39—56.

A





Coda.
Takt 56—64.



Dies Stück ist nahe verwandt mit der vorigen Etüde Nr. 3, indem es wiederum gitarrenmäßige Satzart hat und in der Melodik sich dem schon erwähnten Carillon-Typ annähert. Es gehört zu den wenigen Stücken bei Chopin, die aus dem staccato-Klang heraus erfunden sind. Die technische Aufgabe ist: rasche, sprungartige staccato-Griffe der linken Hand als Begleitung zu einer Sopranmelodie, die durchwegs synkopiert, auch durch vielerlei kleine Klangwechsel ihr kapriziöses Wesen zeigt. Diese kleinen Abwechslungen sind, wie Galston hervorhebt, besonderer Aufmerksamkeit bedürftig, wie etwa das staccato der rechten Hand (Takt 1—8), das legato mit staccato-Begleitung in einer Hand (Takt 9—14), das vollgriffige marcato in $\frac{1}{4}$ (von Takt 19 an) untermischt mit marcato in $\frac{1}{8}$-Noten, das crescendo, $\frac{1}{8}$ und $\frac{1}{4}$ zugleich (Takt 23 ff.), das vollgriffige pianissimo Takt 31, 32, das forte marcato Takt 33 usw.

Der melodische Auszug S. 170 vernachlässigt der Übersichtlichkeit halber die synkopische Schreibweise der Melodie und führt sie auf ihre schlichteste Fassung zurück.

Die 1. und 2. Periode von 16 Takten um 2 Takte auf 18 Takte gedehnt, durch das Echo Takt 17, 18.

Die 3. Periode (Takt 19—26) führt in regelmäßiger 8 taktiger Fassung in wirksamer Steigerung zum klanglichen Höhepunkt, mit dem

die 4. Periode Takt 27 anhebt. Sie ist mit ihren sechs Takten, darunter zwei Echotakten, von gedrungener Kürze, fällt gerade dadurch als Höhepunkt stärker ins Ohr.

Die 5. Periode (Takt 33—38) wiederum auf 6 Takte verkürzt, bringt den Mittelteil B zu wirksamem Ende durch das zögernde Wechselspiel der Töne Des und D in den Takten 35—38. Erst der letzte Takt 38 reißt mit entschiedener Wendung die Harmonik aus den B-Tonarten Des-dur, C-moll, F-moll wieder nach der Haupttonart A-moll zurück.
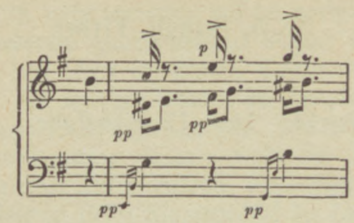
Die 6. und 7. Periode unterscheiden sich von der 1. und 2. Periode nur durch Varianten der Klangfarbe und durch den abweichenden Schluß, Takt 53—56, der mit der neapolitanischen Sextakkordwendung: d, f, b die A-moll-Kadenz würzt. Eine ähnliche Rolle spielt dies b auch in der Coda T. 61—64.

Nr. 5. E-moll. Vivace
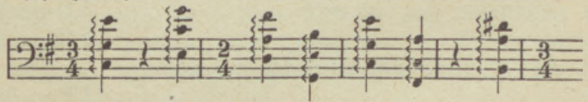
Aufbau:

I. A)	Takt 1—44.	16 + 12 + 16 Takte	(E-moll, G-dur, E-moll).
II. B)	„ 45—97.	16 + (12 + 8) + (16 + 1) T.	(E-dur, Gis-moll, E-dur, E-moll, E-dur, Gis-moll, E-dur).
III. A)	„ 98—138.	16 + 16 + 9 Takte	(E-moll, G-dur, E-moll).

Die dritte in der Reihe der gitarrenmäßig gezupften, auch in ihrem spielerisch-koketten, zierlichen, eleganten und kapriziösen Klang verwandten Etüden. Das technische Motiv des Hauptsatzes ist eine prall und elegant dahingeschnellte kurze Figur in der rechten Hand, zur Begleitung von weich arpeggierten Akkorden in der linken Hand. Mancherlei klangliche Variationen geben der Figur Reiz und Abwechslung. Man vergleiche daraufhin die Takte 1, 9, 17, 21, 29, 37, die nicht weniger als 7 Variationen des klavieristischen Satzes bieten, aus denen der Spieler erhebliche Reize ziehen kann. Die Notierungsweise ist ziemlich summarisch und gibt falschen Auffassungen Raum, sowohl in der rechten wie in der linken Hand. Bezieht sich der legato-Bogen in der Zwei-Notenfigur der rechten Hand nur auf die Mittelstimme oder auf Ober- und Mittelstimme zugleich? Soll das Arpeggio der linken Hand in der Art eines Vorschlags genommen werden oder streng im Takt auf die erste Zählzeit beginnen? Soll die Oberstimme oder die Mittelstimme klanglich dominieren, oder kommt beiden Stimmen in duettierender Art die gleiche melodische Bedeutung zu? Eine vernünftige Interpretation ist also unumgänglich. Das vorgeschriebene vivace, scherzando und leggiero herauszubringen ist die Aufgabe. Galstons Vorschlag hat viel für sich:
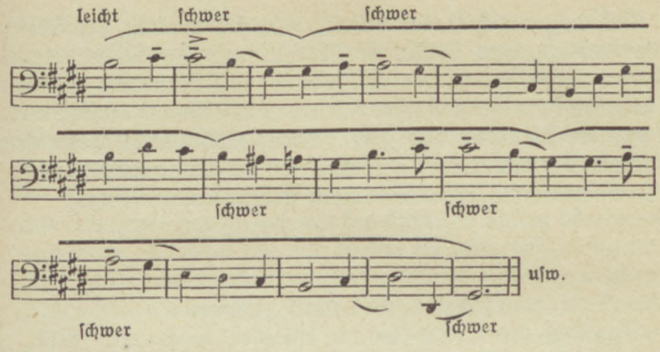


Die beiden $\frac{3}{4}$-Takte 7 und 8, als drei $\frac{2}{4}$-Takte gespielt, passen sich den Forderungen der kadenzierenden Harmonien ebensogut an, wie dem kapriziösen Charakter des Stückes. Also schlage ich vor die Einteilung:



Die rechte Hand folgt im Rhythmus der Einteilung des Basses genau.

Die korrespondierenden Stellen Takt 35 und 36, 104 und 105 käme natürlich dieselbe Behandlung zu. Im übrigen geben die einfachen harmonischen und konstruktiven Verhältnisse des Hauptsatzes zu näheren Betrachtungen kaum Anlaß.

Der Mittelsatz B (Takt 45—97), più lento, ist ein regelrechtes Trio mit ganz neuem Thema, im Charakter vom Hauptsatz abstechend. Nur noch einmal außer in diesem Stück hat Chopin sich in den Etüden eines solchen Trios bedient, nämlich in op. 25 Nr. 10. Sonst bildet er seine Mittelsätze immer als Durchführungsteil des Hauptsatzes. In dem vorliegenden Trio verwendet Chopin den seinerzeit berühmten Thalbergschen Effekt: eine breite, gesangvolle Tenormelodie der linken Hand überdacht von weitausgreifenden Arpeggien der rechten Hand, bald im leisen Murmeln, bald klangvoll auf und ab rauschend, höhere Gegenmelodien einstreuend. Die konventionelle Phrasierung der Tenormelodie in den gedruckten Ausgaben begünstigt einen leisen Stich ins Süßlich-Empfindsame, dem man entgegenwirken sollte durch eine sorgsamere Differenzierung der schweren und leichten Takte, der Phrasenanfänge und Schlüsse, etwa in der folgenden Weise:



Das Trio in sich als dreiteiliges Lied gebaut nach dem Schema:

a) Takt 45—60 (regelrechte 16taktige Periode).

b) „ 61—80 (um 4 Schlußtakte gedehnte 16taktige Periode. Die Dehnung dient der wirksamen Entfaltung des crescendo.

a) „ 81—97 Reprise des Teils a, jetzt mit $\frac{1}{16}$-Figuren begleitet an Stelle der Triolen zuvor. Am Schluß ein überschüssiger Takt, der für das smorzando, Takt 97, erforderlich ist).

Der letzte Teil des Stückes (Takt 103—138) bringt eine gekürzte Wiederholung des ersten Hauptteils zu Beginn der Etüde und fügt dann eine Coda hinzu, der man den gleichen Vorwurf zu sorgloser Notierungsweise machen muß, wie oben dem ersten Hauptteil. Wie soll sich der Spieler mit dem neun Takte lang hindurchgehaltenen E der Oberstimme abfinden, das zudem noch gegen ein gewaltig dröhnendes marcato und Triller-crescendo anzukämpfen hat? Paßt der sieghafte, pompöse, rauschende Ausklang im dreifachen forte, fff con forza < wirklich für dies gänzlich unheroische, von gezierter Eleganz und mondänem Scherz erfüllte Stück? Eine gänzlich unraffinierte, buchstäbliche Wiedergabe der Takte 124—138 wäre natürlich sehr leicht und bedürfte der näheren Erörterungen keineswegs, sie würde aber unglaubhaft wirken, roh materiell. Wie mittels verfeinerter Pedaltechnik, feiner

Abtönung verschiedener Stärkegrade, Echowirkung der Klang vergeistigt, dem Triller ein Jubelklang, dem Schluß etwas Sonnenumglänztes, vor Glücksgefühl fast Berstendes gegeben werden kann, zeigt Galstons genaue Aufzeichnung dieser Stelle, auf die Pianisten von Fach hiermit nachdrücklich verwiesen seien. In solcher oder ähnlicher Art aufgefaßt enthüllt dieser so unerwartete, regellose Schluß seinen genialen Zug.
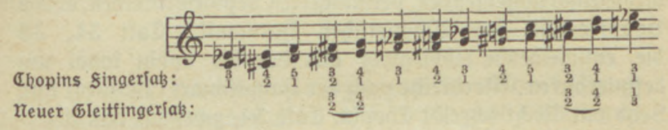
Nr. 6. Gis-moll. Allegro

Aufbau:

I. A)	Takt 1—26.	2+8+8+8	Takte	(Gis-moll, H-dur, Gis-moll).
II. B)	„ 27—34.	8	„	(C-dur, B-dur, F-moll nach Gis-moll).
III. A)	„ 35—48.	8+6	„	(Gis-moll, Cis-moll, E-dur, H-dur n. Gis-moll).
Coda	„ 49—63.	8+7	„	(Gis-moll, Gis-dur).

Die berühmte Terzenetüde. Gegen die raschen Terzenläufe der rechten Hand spielt die linke Hand in Baß- und Mittelstimmen zugleich die eigentliche melodische Substanz. Zu beachten, daß die Taktordnung: „Schwer-leicht" die ganze Etüde beherrscht, d. h. größeres Gewicht des 1., 3., 5., überhaupt der ungeradzahligen Takte gegenüber den minder betonten geradzahligen Takten. Das als Klangspiel faszinierende Klavierstück bietet in seiner Glätte für Erörterungen kompositionstechnischer Art nicht gerade viel Anlaß. Was die klaviertechnische Ausführung angeht, so haben die Klavierspezialisten die mannigfachsten Fingersätze zur Bewältigung der raschen, chromatischen Terzenläufe dieser Etüde gemacht. Bei Galston findet man eine instruktive Zusammenstellung von nicht weniger als elf verschiedenen Fingersätzen, von Chopin selbst, Bülow, Klindworth, Riemann, Godowsky, Pachmann, Busoni. Wenn die größten Kenner in dieser Sache so verschiedener

Meinung sind, so ergibt sich daraus wohl, daß ein bestimmter, „korrekter" Fingersatz für rasche, zumal chromatische Terzenpassagen nicht vorhanden ist, und daß die Verschiedenheit der Hände die Vorliebe für die eine oder die andere Ausführungsweise erklärlich macht. Bei der Bauart der Klaviatur mit schwarzen und weißen Tasten in verschiedenen Ebenen ist bei Terzenläufen ein so glattes, fließendes, ruckloses Unter- und Übersetzen der Finger wie bei einfachen Skalen überhaupt unmöglich. Es kann sich nur darum handeln, den an irgendeiner Stelle unvermeidlichen Ruck möglichst gering zu machen. Glücklicherweise ist ein geschickter Spieler imstande, ein kleines „Loch" der einen Tonreihe zu verdecken durch glatte Ausführung der Parallelreihe in der höheren Terz. Man vergleiche auch was Busoni in seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" in der Anmerkung zur 9. Fuge des 1. Bandes zu sagen hat. Er erwähnt dort eine moderne Variante des Chopinschen Fingersatzes, den sogenannten „Rutsch-" oder „Gleitfingersatz", der das Loch in der Unterstimme durch Herabgleiten des 2. Fingers von Dis nach e oder cis nach d sehr erfolgreich stopft. Obschon sowohl bei Busoni wie bei Galston schon angegeben, seien doch wenigstens der Chopinsche und der „Rutschfingersatz" hier noch einmal gegenübergestellt.

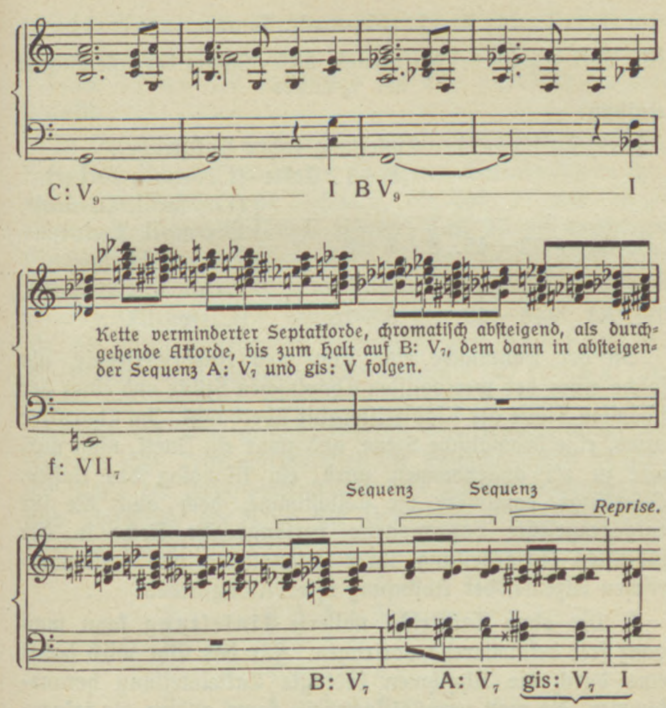


Takt 7 und 8 haben einige Ausgaben (darunter die Originalausgaben und die Breitkopf und Härtelsche Gesamtausgabe) in der rechten Hand beim Terzentriller immer ais; offenbar ein Versehen, das bei den meisten anderen Ausgaben durch Einsetzung eines ♮ (a anstatt des falschen ais) verbessert ist.

Der Mittelsatz B (Takt 27—34) erscheint mit seinen 8 Takten reichlich kurz im Vergleich zu den 26 Takten des ersten, den 30 Takten des 3. Teils. Diese Kürze wird einigermaßen wettgemacht durch den Reiz des neuen Klangbildes hier: Die in der Hauptsache aufwärts gerichteten chromatischen

Läufe des 1. Teils werden hier abgelöst durch abwärts gerichtete Figuren, die von der höchsten Höhe der Klaviatur mit entzückender Klangwirkung hell funkelnd abwärts tropfen. Das nach den 5 Kreuzen eintretende C- und B-dur, die Diatonik an Stelle der früheren Chromatik, die hohe Lage der Mittelstimmen auf dem Dominantnonenakkord tragen das ihrige bei zur neuen, überraschenden Klangwirkung der Stelle. Der Spieler könnte von sich aus noch ein übriges tun, und im ganzen Mittelsatz B das legatissimo des 1. Hauptteils ersetzen durch ein leichtes glitzerndes staccato in der rechten Hand, das bei gehaltenem Pedal ohnehin nicht als absolutes staccato klingt. Dem vorgeschriebenen leggierissimo dürfte diese Klangwirkung mehr zugute kommen, als das ein wenig charakterlose, glatte legatissimo der meisten Ausgaben. Dem silberhellen Plätschern einer Fontäne etwa wäre die hier angedeutete Klangwirkung zu vergleichen. Ein „espressivo“ vertragen diese graziösen Tonkaskaden nicht im geringsten. Man spiele sie, wie überhaupt die ganze Etüde nicht als „Gefühl“, sondern rein als Farbe und Linie und wird so die Eigenart, das natürliche Wesen des Stückes am besten treffen. Von Takt 31—34 ein noch bunteres Gewimmel von Tontropfen, in den damals noch nicht so wie später abgenutzten chromatisch absteigenden, verminderten Septakkordreihen, einem Hauptrequisit der Wagnerschen Harmonik. Takt 34, 35 die entscheidende Abbiegung aus der bis dahin tonal undefinierbaren Akkordreihe nach der Haupttonart Gis-moll hin. Sehr mit Recht schreibt Chopin, Takt 34, zweimal das diminuendo-Zeichen, um anzuzeigen, daß diesem Takt durch Hervorheben der Hauptzählzeiten und dynamische Abtönung eine gewisse melodische Wichtigkeit zukommt, gegenüber der puren, expressionslosen Klangmaterie der vorhergehenden Takte 31—33. Durch das, wennschon nur geringe espressivo des Taktes 34, wird dem Ohr angekündigt, daß etwas für das Abrollen des Stückes Wesentliches in Vorbereitung ist, nämlich die

Reprise, die im folgenden Takt 35 einsetzt. Der folgende harmonische Auszug erklärt die tonalen und modulatorischen Verhältnisse des Mittelteils B, Takt 27—34:



Takt 27 wird man durch den sozusagen „kosmischen“ Klang des großen Nonenakkordes g, h, d, f, a und zwei Takte durch den Parallelakkord f, a, c, es, g lebhaft erinnert an die ähnliche „kosmische“ Wirkung des nämlichen Akkords in dem Rheingold-Motiv der Rheintöchter bei Wagner: wie ein Naturlaut, hell, strahlend, freudig, aber unpersönlich.

Takt 43—48 kommt ein neuer Klangreiz in das bis dahin vorwiegend chromatisch geführte Stück durch den Eintritt diatonischer Terzenläufe ohne Chromatik. Es werden durch die Diatonik außerordentlich schön klingende Pedalwirkungen ermöglicht.

Von Takt 49 an bis zum Schluß wiederum die chromatischen Läufe.

Nr. 7. Cis-moll. Lento

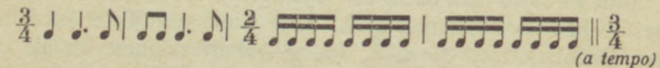
(Als Takt 1 gelte bei der Analyse dieses Stückes der erste Eintritt des $^{3}/_{4}$-Taktes

Aufbau:

I. A)	Takt 1—21.		Einleitung (ohne Taktstriche).
		8 + 12 Takte	(Cis-moll, E-dur).
II. B)	" 22—45.	8 + 8 + 8 "	(Gis-moll, Ais-moll, Dis-moll, E-dur, Es-dur, H-dur, E-dur n. Cis-moll).
III. A)	" 46—69.	8 + 16 "	(Cis-moll).

In der Hauptsache eine Ton- und Ausdrucksstudie, als solche eines der wertvollsten Chopinschen Stücke und eines der schönsten Stücke der Klavierliteratur überhaupt. Im Charakter arios, eine dramatische Szene, und zwar ein Duett, nicht nur, wie zu oft angenommen wird, ein Monolog des Basses. Allerdings dominiert die Cellostimme, doch auch die ihr entgegengesetzte Sopranpartie verlangt ihr Recht in der subtilsten Ausarbeitung ihrer gesanglichen und deklamatorischen Akzente, der Abstufung ihrer Klangfarben.

I. Die ohne Taktstriche notierte Einleitung kann man ganz frei deklamierend vortragen. Für das Ohr wird dabei eine durch die Rhythmen bedingte Takteinteilung herauskommen, die man vernünftigerweise kaum anders als folgendermaßen wird auffassen können:



In den beiden $\frac{2}{4}$-Takten wären natürlich, um das Gleichgewicht der Phrase nicht zu stören, die Viertel langsamer zu nehmen als in den $\frac{3}{4}$-Takten, so daß die absolute Zeitdauer des $\frac{2}{4}$-Taktes ungefähr dieselbe ist, wie die des $\frac{3}{4}$-Takts.
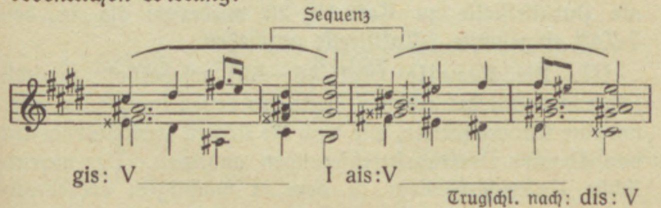
A) Der Aufbau des ersten Teils, 8 + 12 Takte, weicht bei dem 12taktigen Nachsatz vom normalen melodischen Aufbau ab, den man erhält, wenn man vom Ende des 15. Taktes sofort auf den Anfang des 20. Taktes hinüberspringt. Die dazwischen eingelegten 4 Takte bewirken einen zögernden Ausdruck, der eine reizvolle Nuance mehr bedeutet in diesem
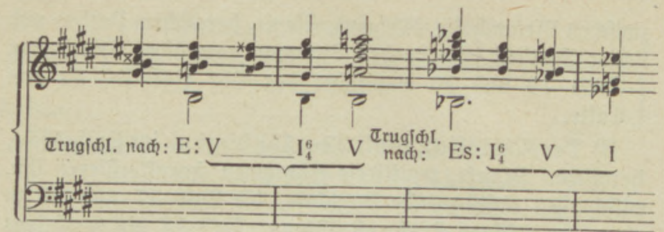
zwischen Melancholie, Wehmut, Elegie, heroischem Pathos und lichter Zartheit schwebenden Stimmungsgemälde. Die beiden $\frac{3}{4}$-Takte 19 und 20 empfindet das Ohr eigentlich als drei $\frac{2}{4}$-Takte.

B) Der Mittelsatz (Takt 22—46) biegt ab ins Pathetische, Heroische. Scharfe, punktierte Rhythmen charakterisieren ihn, entschlossen anstürmende Baßläufe, die Takt 27 und 28 zu einem gewaltigen Ausbruch führen: Takt 27 ein wuchtiges Hinunterrollen des Basses, Takt 28 ein majestätisches Auf- und Abwogen über den zu mächtigen Klangwellen gestalteten Es-dur-Akkorden. Die Einteilung der aus nicht weniger als 58 Noten bestehenden Baßpassage auf die 6 Achtel der Oberstimme kann natürlich in verschiedener Art erfolgen. Ich würde die folgende Einteilung empfehlen, weil sie dem Schwung der Linie gemäß erscheint, den Aufstieg langsamer einsetzen läßt, beim Fortschreiten die Geschwindigkeit steigert, die Masse der Geschwindigkeit in dem Abstieg zusammenfaßt und schließlich am Ende die Bewegung etwas langsamer ausklingen läßt. Also:

1. Achtel	2 + 2 + 3 =	7 Noten
2. "	3 + 3 + 3 =	9 "
3. "	4 + 4 + 4 =	12 "
4. "	4 + 4 + 4 =	12 "
5. "	4 + 4 + 4 =	12 "
6. "	2 + 2 + 2 =	6 Noten
		58 Noten

Die harmonischen Zusammenhänge der Takte 22—29 erklärt der folgende Auszug. Sequenzen und Trugschlußauflösungen des Dominantakkordes sind die Mittel der außerordentlichen Wirkung:





Die Rückleitung von dem Takt 28 und 29 erklommenen Es-dur-Gipfelpunkt zur Haupttonart des Stückes Cis-moll vollzieht ein 16 taktiger Zwischensatz (Takt 29—45). Seine Wirksamkeit beruht auf dem Klangkontrast seines festgehaltenen, plötzlich eintretenden pianissimo gegen die wuchtige Klangmasse des Es-dur-Abschlusses. In der Art eines basso ostimato wiederholt sich die Baßfigur in H-dur achtmal (Takt 29—37), (nur einmal durch E-moll unterbrochen) als Gegenstimme zu der breit und ruhig sich entfaltenden Sopranmelodie. Der Eintritt des H-dur nach Es-dur (Takt 29) aus enharmonischer Verwechslung zu erklären: Es-dur, Ces-dur = H-dur, die Terzverwandtschaft der Unterparallele.
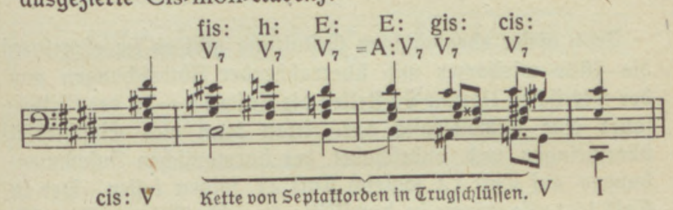
Der rührenden, leise geflüsterten, schüchternen, wie von einem Hoffnungsstrahl erhellten Frage dieses H-dur-Abschnitts antwortet der folgende Abschnitt (Takt 37—45) mit noch immer milder Rede, wie im tröstlichen Zuspruch, aber nicht mehr auf das lichte H-dur gestimmt, sondern merklich dunkler gefärbt, so auch in der Empfindung den Übergang vollziehend zu dem melancholischen Cis-moll, mit dem Takt 46 die Reprise des ersten Hauptteils A einsetzt. E-moll, A-moll, E-dur beherrschen den Abschnitt Takt 38—45. Die Takte 43, 44 als Parallelstelle zu Takt 19, 20 wiederum als in den $\frac{3}{4}$-Takt eingebaute $\frac{2}{4}$-Taktstrecke anzusehen.

III. Die Reprise (Takt 46—69) wiederholt zunächst (Takt 46—53) die ersten 8 Takte des ersten Hauptteils, aber um eine Nuance stärker, wie auch die kleinen Verschiedenheiten von Chopins Vortragsbezeichnungen andeuten. Der wesentlichste Unterschied liegt in dem in mächtigem crescendo

aufwärts eilenden Baßgang des Taktes 53. Für seine 33 Noten sei die folgende Einteilung vorgeschlagen: (4+4)+(4+4)+(4+4)+(3+6), die letzte Sextole natürlich noch etwas beschleunigt im Tempo, gleichsam sehnsüchtig dem Zielpunkt entgegendrängend. Die folgenden 16 Takte (Takt 54—69) widerstreben jeder Einteilung in 8+8 Takte. Ihre Absätze, 10+6 Takte, sind hervorgegangen aus 8+4 Takten, denen zum Zweck des besonderen espressivo dieses Schlusses Dehnungen eingefügt wurden. Auf die 8+4 Takte kommt man zurück, wenn man, einzelne Takte überspringend, folgendermaßen liest:

1. Takt	2. T.	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.	9. T.	10. T.	11. T.	12. T.
Takt 54	55	56	57	58	60	63	64	65	66	68	69

Die Takte 61 und 62 (wiederum im $\frac{2}{4}$-Takt zu lesen, gleich den Parallelstellen Takt 19 und 20, 43 und 44) sind als eingeschobene, absichtliche Verzögerung leicht kenntlich, nicht nur durch ihren abweichenden $\frac{2}{4}$-Takt, sondern auch durch das plötzliche pianissmo. Harmonisch sind die Takte 64—66 zu verstehen als eine durch Trugfortschreitungen und Sequenzen ausgezierte Cis-moll-Kadenz:



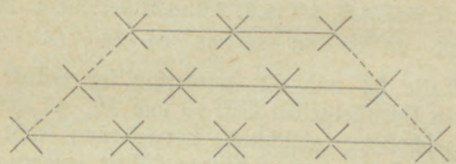
Nr. 8. Des-dur. Vivace

Aufbau:

I. A) Takt	1—8.	8 Takte	(Des-dur, As-dur, Des-dur).
II. B) „	9—21.	4+8 „	(B-moll, Es-moll, Des-dur, As-dur).
III. A) „	21—36.	8+8 „	(Des-dur mit vielen Ausweichungen).

Die Sextenetüde, das Seitenstück zur Terzenetüde op. 25, Nr. 6. Dem Chopinschen Fingersatz hat man etwa ein Dutzend anderer Fingersätze für chromatische Skalen in kleinen Sexten in den letzten Jahrzehnten angereiht. Eine übersichtliche Zusammenstellung aller dieser Fingersätze möge man in Galstons klaviertechnischen Bemerkungen zu dieser Etüde nachlesen. Auch hier wird, wie bei Terzenskalen, neuerdings der „Gleit-“ oder „Rutschfingersatz“ mit Vorliebe angewendet.

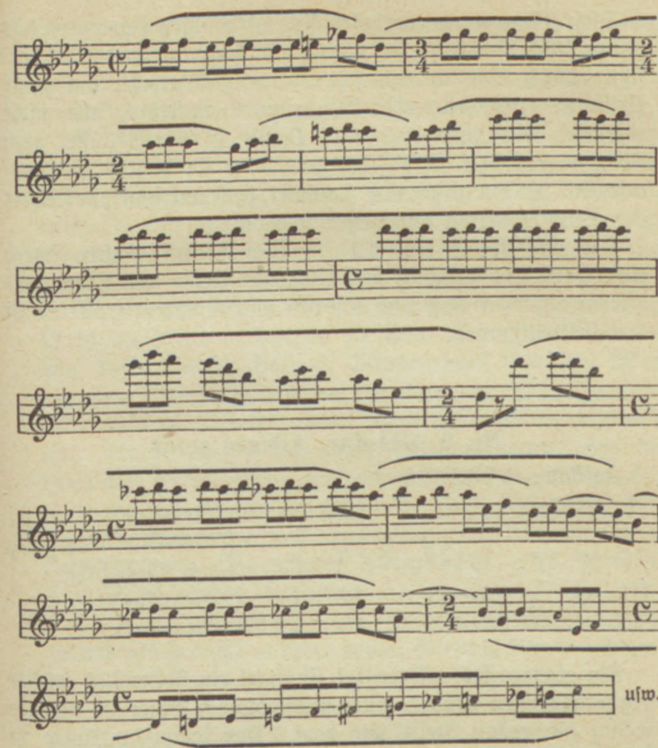
In der Form von außerordentlichem Ebenmaß. Die drei Teile des Stückes mit ihren 8, 12 und 16 Takten stehen zueinander genau im Verhältnis 2 : 3 : 4.



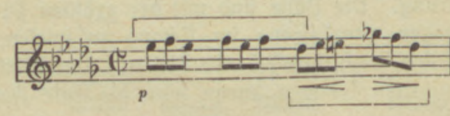
2 × 4 = 8
3 × 4 = 12
4 × 4 = 16

Trotz dieser ebenmäßigen Gestaltung gibt es im einzelnen die Fülle wirksamer und überraschender Abweichungen von der metrischen Norm. So stellen die Takte 13—20 des Mittelsatzes eine Erweiterung dar. Man kann dies Einschiebsel überspringen und unbeschadet des harmonischen Zusammenhanges auf Takt 12 sogleich Takt 21 folgen lassen. Der in Takt 19, also genau in der Mitte erreichte Höhepunkt, wird aber erst durch die achttaktige Dehnung ermöglicht.

Die 16 Takte des 3. Teils (Takt 21—36) sind voll von kapriziösen Taktverschiebungen. Ich verstehe die Strecke Takt 22—32 wie folgt. Diese auf dem melodischen wie auch harmonischem Verlauf basierte Takteinteilung verlangt natürlich des öfteren Änderung der Akzente gegenüber der Schreibweise Chopins. Es liegt hier wieder einer jener in der Musik nicht seltenen Fälle vor, die eine nähere Interpretation verlangen und nicht zu ihrem Recht kommen, wenn man am Buchstaben des Textes gar zu getreulich hängt:



Die melodische Substanz des Stückes, wie sie schon im ersten Takt zutage tritt, besteht aus zwei verschiedenen Elementen, einem mehr spielerischen, ornamentalen Teil, der Trillerfigur zu Anfang und dem eigentlichen espressivo-Motiv in der zweiten Takthälfte. Also nehme man die Trillerfigur leicht spielerisch, hebe die zweite Figur mit leichtem crescendo hervor (ohne jede geschmacklose Übertreibung natürlich):



Diese Elemente wiederholen sich mit einigen Varianten das ganze Stück hindurch. So wird z. B. hier und da die Trillerfigur durch eine chromatische Skalenfigur ersetzt, die zwar Brillanz, crescendo oder diminuendo verträgt, aber nicht eigentlich ein „espressivo". Damit ist der Schlüssel zum Stimmungsgehalt des Stückes gefunden. Es handelt sich vorwiegend um ein glitzerndes Tonspiel, dem nur sparsam Lichter der Empfindsamkeit aufzusetzen sind.

Der Gipfelpunkt Takt 19 klanglich herausgehoben durch eine weich und prächtig voll klingende Reihe von Oktavparallelen zwischen Baß und Sopran und Quintenparallelen in den Mittelstimmen.

Nr. 9. Ges-dur. Allegro assai

Aufbau:

I. A)	Takt	1—8.	8 Takte	(Ges-dur).
II. B)	„	9—24.	8+8 „	(Des-dur, Übergang nach Ges-dur).
III. A)	„	25—37.	12 „	(Ges-dur).
Coda	„	37—51.	15 „	(Ges-dur).

Als glanzvolles, glitzerndes Tonspiel ein Seitenstück zu der vorhergehenden Etüde. Für empfindsames Spiel ist hier so wenig die rechte Stelle wie dort. Das technische Motiv ist eine leichte, auf benachbarten Tasten rasch hüpfende $\frac{1}{16}$-Oktaven-Figur in der rechten Hand gegen rasch springende $\frac{1}{8}$-staccato-Bässe.
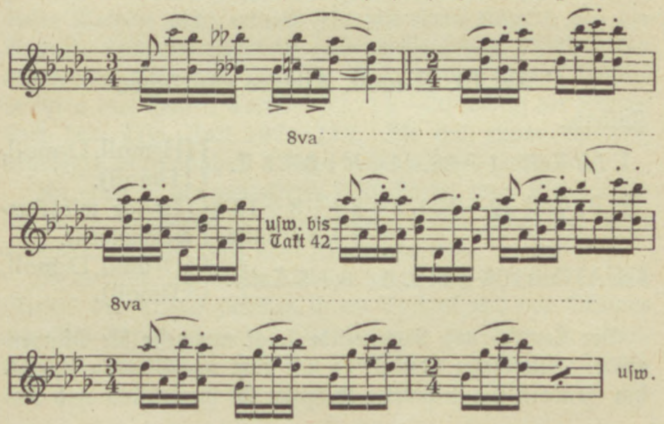
I. A) (Takt 1—8). Das Hauptthema in Melodie und Baß von einer so großen Ähnlichkeit mit dem Thema des Schlußsatzes aus Beethovens Sonatine op. 79, daß man fast an absichtliche Entlehnung glauben möchte. Das Stück verlangt eine überaus straffe Rhythmik, bei aller Leichtigkeit der Klangwirkung. Die Bässe sind mit der größten Präzision in den Sprüngen ganz streng im Tempo zu spielen, bis auf etliche wenige, noch anzugebende Stellen. Der Wirkung wird es sehr zustatten kommen, wenn man die linke Hand allein

mit bewußter Unterscheidung schwerer und leichter Takte studiert. Die Taktordnung ist durchgehend: „schwer-leicht", also stärkere Betonung des 1., 3., 5. Taktes als des 2., 4., 6. Taktes usw., das ganze Stück hindurch.

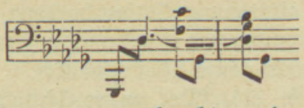
II. B) (Takt 9—24). Der zweite Achttakt (Takt 17—24) eingeschaltet, um dem Takt 25 einsetzenden forte eine genügend breite Klangbasis zu geben. Man könnte diese 8 Takte unbeschadet des harmonischen Zusammenhanges überspringen, der forte-Einsatz Takt 25 würde in diesem Falle jedoch überstürzt klingen und seine Wirkung einbüßen.

III. A) (Takt 25—37). Der Höhepunkt des ganzen Stückes ist in die Mitte verlegt, in die Takt 25 beginnende Reprise. Das forte und die Bässe in Oktaven samt dem Takt 29 einsetzenden crescendo bereiten den glänzenden Gipfelpunkt vor, der von Takt 32—37 reicht. Takt 32 wird der rastlos hin und her springende Baß zum erstenmal durch eine kurze ($\frac{1}{8}$-)Pause unterbrochen, die noch unterstrichen wird durch das sforzato auf das zweite Achtel im Baß. Das Takt 33 beginnende fortissimo und appassionato verträgt eine geringe Beschleunigung, die wieder wettgemacht wird durch das Takt 33 einsetzende ritenuto.
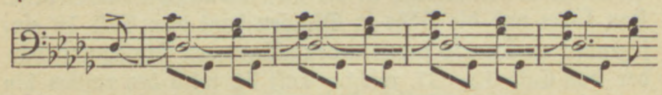
Die Coda (Takt 37—51) ist fast durchwegs ungenau notiert und braucht zu ihrer vollen Wirkung eine Verschiebung der Taktstriche um $\frac{2}{8}$. Ich verstehe sie folgendermaßen:



Die Notierungsweise Chopins Takt 37, 38:



kann man entweder ganz genau beachten und nur auf diese beiden Takte beziehen, oder auch (was die Ausführung erleichtert und einen neuen angenehmen Klangeffekt bringt) als Paradigma für das Spielen der ganzen Stelle Takt 37—45. Das des im Baß wäre dementsprechend als halbe Note nur einmal jeden vierten Takt anzuschlagen und mit dem Finger festzuhalten:



In diesem Falle wäre die ganze Stelle ohne Pedal zu spielen.

Der graziöse, spielerische Effekt der Coda besteht in dem plötzlichen piano, dem „trockenen" Klang, gegenüber dem fortissimo und dem strotzenden, saftigen, geschwellten Klang des vorhergehenden Abschnitts. Von besonders reizvoller Wirkung, der fast körperlos entschwebende, luftige Schluß: 7 Takte anstatt der regelrechten 8.

Nr. 10. H-moll. Allegro con fuoco

Aufbau:

I. A) Takt 1—28.	4+8+8+8 T.	(H-moll, D-moll, H-moll).
II. B) Takt 29—104.	2+8+‖:8+12:‖+8+17 Takte.	(H-dur mit Ausweichungen).
III. A) Takt 104—119.	3+8+5 Takte.	(H-moll, D-moll, H-moll).

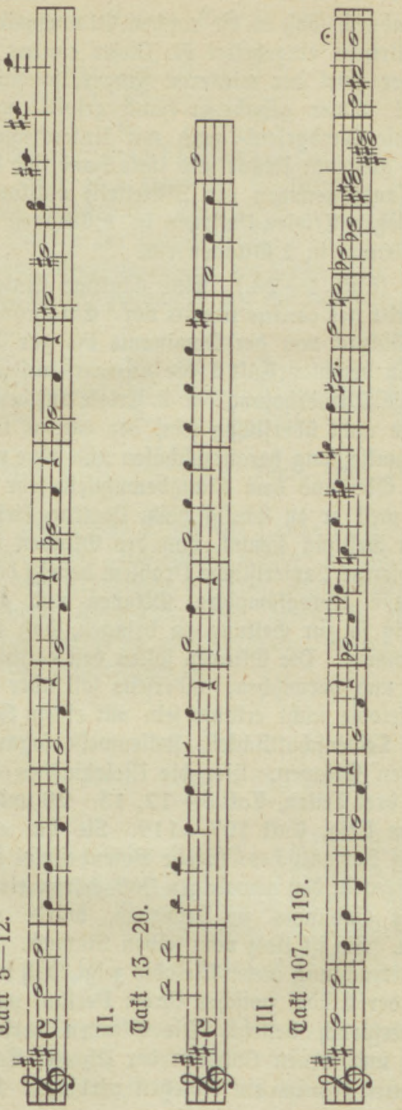
Der Terzen- und Sextenetüde folgt nunmehr die Oktavenetüde. Allerdings handelt es sich nicht um Oktaven schlechthin, sondern die technische Aufgabe ist spezialisiert und verwickelt dadurch, daß in die raschen Oktavengänge ein breiter cantus firmus eingebettet ist. Dieser cantus firmus fesselt einen oder zwei der mittleren Finger, so daß die Oktaven nicht mit immer gehobener Hand gespielt werden können, weder mit Handgelenk- noch mit Unterarmschlag, sondern vielmehr gleitend: Rechte und linke Hand sind bis auf wenige Stellen (ausgenommen den Mittelteil) vollkommen einander gleich gesetzt: Triolen-Passagen in 4 Oktaven schließen einen cantus firmus in 2 Oktaven ein.

I. A) (Takt 1—28.) Eine 4taktige Einleitung bereitet den Eintritt des cantus firmus vor. Ein chromatischer Gang, der im Zickzack von der Dominante Fis zur Tonika H aufsteigt. Zu beachten Takt 3 die sforzati auf jedes 3. Achtel, Takt 4 die Wiederholung der 2. Triole auf den 3. Taktschlag. Es dürfte nicht überflüssig sein, den cantus firmus aus der Oktavenumkleidung herauszuschälen und seine melodische Kontur dem Ohr und dem Klangbewußtsein sehr deutlich einzuprägen, weil er zu häufig beim Vortrag dieser Etüde nicht recht zur Geltung kommt, von den Oktaven übertönt wird. Das schwierige klavieristische Problem besteht darin, zwei ganz verschiedene Klangkomplexe, Oktaven und cantus firmus gleichzeitig so zur Geltung zu bringen, daß beide zu ihrem Recht kommen. Die Oktaven sollen den cantus firmus nicht zudecken und verwischen, anderseits soll aber die Deutlichkeit dieser Melodie nicht erkauft sein mit einem Abstrich von der Gewalt, Leidenschaftlichkeit, stellenweise sogar Wildheit der brausenden Oktaven. Hier die Melodie des cantus firmus in ihren drei Teilen, Takt 5—12, 13—20 und in der Reprise nach dem Trio, Takt 107—119. Sie hat etwas Episches, urwüchsig Sarmatisches: (Siehe Notenbeispiel Seite 190.)

Ihr etwa in den gewaltigen Volkschören eines Moussorgsky im Boris Godunow zu begegnen, würde man sich nicht wundern. Sie ist Holz vom selben Stamme.

Die Betrachtung dieser Melodie zeigt, daß in ihrem 4. Takt (Takt 7 der Etüde) zwischen ihrem Verlauf und den Oktaven ein Widerspruch besteht. Die Oktaven verleiten zu einem Absetzen und neuen Anheben der Phrase, Takt 7, während der cantus firmus ein Absetzen verbietet. Man wird ein

(Notenbeispiel zu S. 189.)



I. Takt 5—12.

II. Takt 13—20.
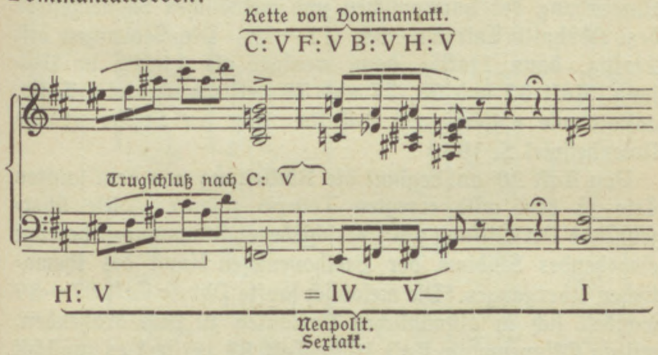
III. Takt 107—119.

Kompromiß etwas zugunsten der zusammenhängenden Melodie schließen müssen. Takt 14, 15 die Parallelstelle, eine Oktave höher: auch im Reprisenteil, Takt 108, 19.

Die Haupteinschnitte der Gliederung, die durch besonders nachdrücklichen Akzent hervorzuheben sind, der plastischen Wirkung des Vortrags zuliebe:

Takt 5, 13, 23, 27, also immer der Eintritt der Tonika H, jedesmal gehörig vorbereitet durch ein starkes crescendo.
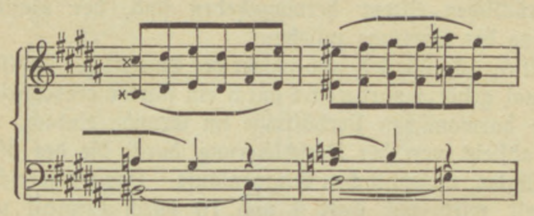
Die harmonischen Verhältnisse im Grunde einfach, wenn man absieht von der Verschleierung durch die des öfteren eingefügten, chromatischen Oktavenläufe. Das vorherrschende H-moll wird nur Takt 9 und 10 durch D-moll unterbrochen. Am verwickeltsten der Abschluß Takt 27, 28. Einfacher verständlich werden diese mit Doppelkreuzen umständlich zu lesenden Akkorde, wenn man sie folgendermaßen enharmonisch umschreibt. Es ergibt sich dann eine H-dur-Kadenz, ausgeziert durch einen Trugschluß nach C-dur, den neapolitanischen Sextakkord e, c, g und eine Kette von Dominantakkorden:



II. (Takt 29—104.) Der stürmische Hauptteil I wird nunmehr plötzlich unterbrochen durch ein langsames, gesangvolles, breit gedehntes H-dur-Trio, in dem die Oktavengänge nunmehr im melodischen Sinne, legato, espressivo, gesangvoll zur Geltung kommen sollen.

Die Takte 43 und 44, 63 und 64, 83 und 84 durch sinnlose Phrasierung schon im Original verunstaltet. Die legato-
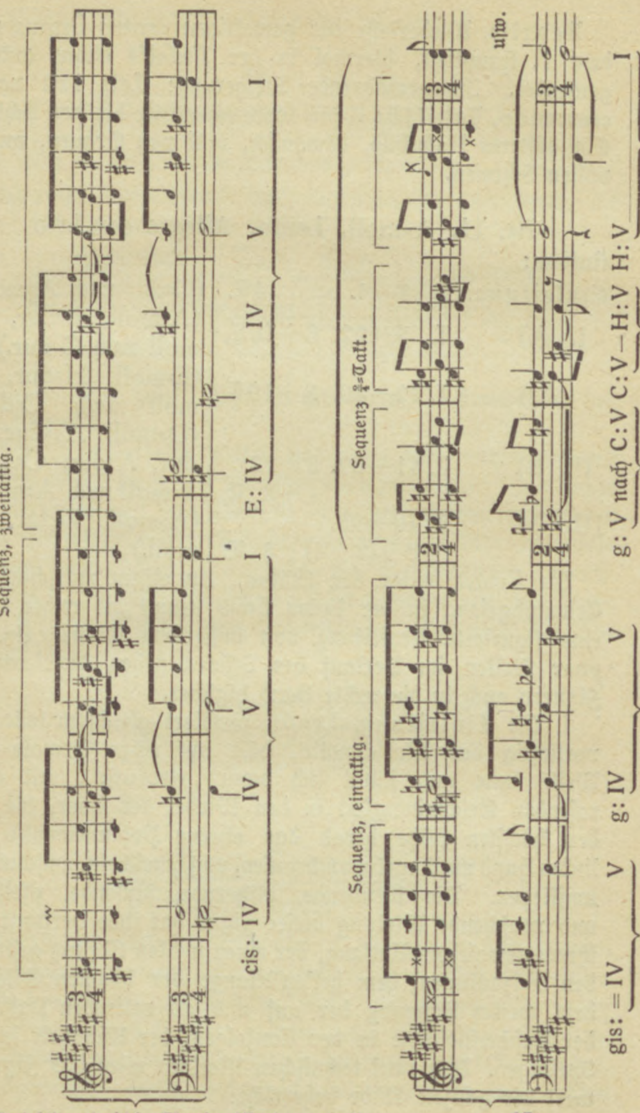
Bögen der linken Hand sind falsch, weil sie der melodischen Kontur der Oberstimme widersprechen. Es handelt sich einfach um Sequenzen, die durch Chopins Schreibweise ihre melodische Linie einbüßen. Also ist zu lesen:



In diesem romanzenartigen Trio berührt sich Chopin näher mit Schumann, als sonst irgendwo in seinen Werken. Dies Stück sogar ohne jede Veränderung bei Schumann zu finden, würde keine Überraschung bereiten. Zumal bei den Kadenzen mit weiblichen Endungen (Takt 38, 49 und 50 usw.) fällt die Verwandtschaft auf. Interessante und wirkungsvolle Anwendung der harmonischen und melodischen Sequenzen in dem Abschnitt Takt 51—59, 71—79. Die Sequenzen erst 2taktig, dann 1taktig, dann weniger als 1taktig im Umfang. Takt 57 und 58, 77 und 78 verstehe ich drei $\frac{2}{4}$-Takte, anstatt wie notiert zwei $\frac{3}{4}$-Takte. Hier die Stelle. (Siehe Notenbeispiel S. 193.)

Von Takt 90 an beginnt die Rückleitung von dem sanften Trio zu dem wild erregten Tempo primo. Diese überzeugende Vermittlung ganz verschiedener Stimmungen bezeugt eingehendes Studium der Beethovenschen Kunst des thematischen Überganges. Die melodisch sanfte Phrase Takt 87—89 wandelt sich in allmählichen Varianten zu dem drohenden, wilden Oktavenmotiv Takt 107. Takt 89 verliert es zunächst (sotto voce) im eintönigen Gemurmel des Basses seinen melodischen Schmelz, wird glanzlos. Takt 100 gesellt sich die tiefere Oktave hinzu, ein crescendo treibt vorwärts. Takt 102 kommt die rechte Hand in Oktaven hinzu, ein accellerando steigert die Erregung noch mehr. Takt 104 ist das Tempo primo im forte erreicht; neues crescendo, endlich Takt 107 das ff und Eintritt der

Notenbeispiel zu S. 192.



Reprise, Wiederkehr des gewaltigen cantus firmus aus dem 1. Hauptteil, diesmal in der Melodie etwas anders gewendet. Immerwährende Steigerung: Takt 112 neues crescendo, Takt 115: il più forte possibile bis zum Schluß. Ein düsteres Nachtbild, dämonisch, voll von Grauen, angstvollen Schreien.

Nr. 11. A-moll. Lento. Allegro con brio
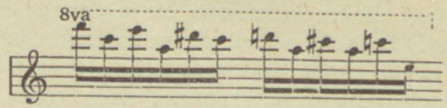
Aufbau:

Einleitung.		T. 1—4.	4 T.	(C-dur nach A-moll.)
I.	A)	T. 5—22.	8+10 T.	(A-moll, E-dur, A-moll nach C-dur.)
	A₁)	T. 22—40.	8+10 T.	(E-moll, H-dur, E-moll nach C-dur.)
II.	B)	T. 41—69.	8+12 +8 T.	(D-moll, As-dur, E-dur, A-dur, C-moll, E-moll nach A-moll.)
III.	A)	T. 70—96.	8+(8+4)+8 T.	(A-moll, E-dur, A-moll.)

Die Eroica unter den Etüden. Zu einem marschartigen Triumphgesang in der linken Hand bringt die rechte Hand eine figurierte Begleitung von äußerstem Glanz. An ein paar Stellen im Verlauf des Stückes gehen diese raschen Figuren auch in die rechte Hand hinüber.
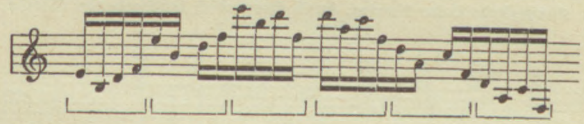
I. Die **Einleitung**, Lento, probiert gleichsam leise und vorsichtig das Marschmotiv, hält auf einer Fermate eine Weile inne und stürzt sich dann „risoluto", mit einer rasenden Geschwindigkeit in den Wirbel der Töne, die von der höchsten Höhe herab das eherne Posaunenmotiv der linken Hand umzüngeln, umbrausen, umschmeicheln, umjauchzen, umfliegen. Die blendende, glitzernde, sausende, pfeifende und rauschende Wirkung dieser Figur hat ihre Herkunft von ihrem gewaltigen Umfang, der einen weiten Absturz gestattet, den Zickzacklinien, dem hellen Klange der höchsten Oktaven, dem weiten Schwung der auf und ab rollenden Passagen, der Geschwindigkeit in den Tonfolgen, der Kühnheit in den Sprüngen. Von zwei technischen Motiven wird das Figurenwerk der ganzen Etüde beherrscht:

a) einer chromatisch absteigenden Figur:



die in Takt 5 zum erstenmal erscheint.

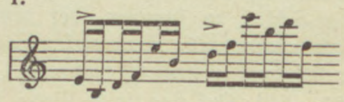
b) einer drei Oktaven umspannenden Arpeggienfigur, die ständig auf und ab wogt:



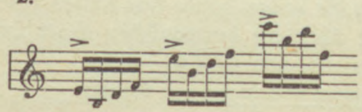
Zumal diese zweite Figur b gibt Anlaß zu Zweifeln in der Ausführung.

Sie ist in Sextolen notiert und wäre also dementsprechend in Gruppen von je 3×2 Sechzehnteln zu spielen. Nach ihrem klaviertechnischen Bau jedoch ist die Figur zusammengesetzt aus je 4 Sechzehnteln, die sich in drei verschiedenen Oktaven unverändert wiederholen (oben durch die Klammern ⌴ gekennzeichnet). So aufgefaßt, spielt sich die Figur zweifellos leichter und sicherer. Wie soll man nun betonen? Die beiden Möglichkeiten sind:

1.



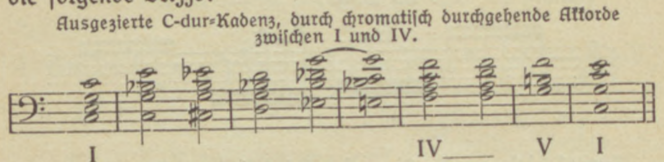
2.



Spielt man auf die erste Art, so ist man zu unbequemen Betonungen genötigt, die technisch wohl möglich sind, aber doch sozusagen „gegen den Strich" gehen und der Figur etwas von ihrer Brillanz nehmen, die Sicherheit gefährden. Spielt man auf die zweite Art, so hat man zwar Natürlichkeit, handgerechten Griff, Sicherheit und Glanz in der rechten
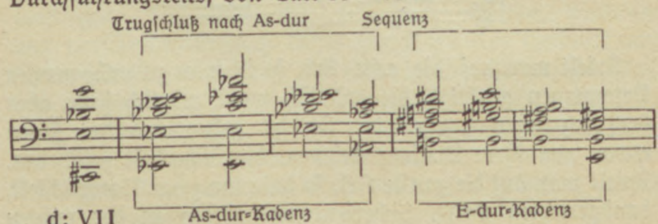
Hand gewonnen, kommt aber in Schwierigkeiten beim Zusammenspiel mit der linken Hand, die in glatten 4/4-Rhythmen sich bewegt. Dennoch würde ich (im Gegensatz zu Galstons Meinung) für die zweite Fassung eintreten, die eben durch das rhythmische Widerspiel beider Hände einen neuen Reiz für das Ohr schafft.
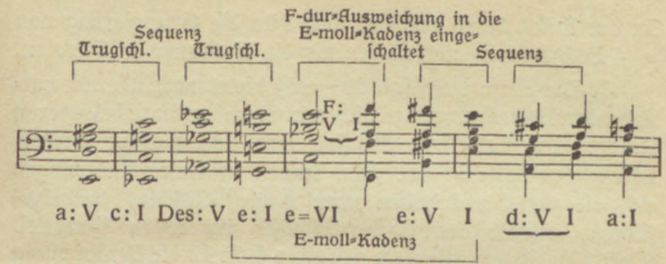
Die harmonischen Zusammenhänge der Takte 16—22 erklärt die folgende Skizze:

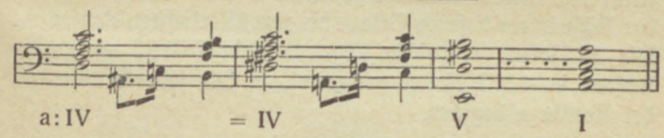


Takt 22 ist der Hauptteil A zu Ende. Man könnte nun von Takt 22 sogleich auf Takt 41, den Beginn des Mittelteils B springen. Chopin brauchte aber für den Teil A, der Raschheit und Brillanz der Passagen wegen eine weitere Ausdehnung. Eine bloße Wiederholung wäre nicht interessant genug gewesen, so findet er das glückliche Aushilfsmittel, den ganzen ersten Hauptteil in einer anderen Tonart zu wiederholen, nämlich in E-moll. Erst in den letzten drei Takten (Takt 38—41) biegt er von der schon vorgezeichneten harmonischen Linie ab, um nicht auf einen tonisch zu fern liegenden G-dur-Schluß zu kommen, der dem C-dur von Takt 22 entsprochen hätte. An Stelle dieses G-dur wird nunmehr mit neuer Wirkung in Takt 40 nochmals C-dur erreicht.

II. B (Takt 41—69). Auf eine kleine Weile, vier Takte hindurch, tauschen die beiden Hände ihre Rollen aus. Die folgende Skizze belehrt über die harmonischen Eigentümlichkeiten des Durchführungsteils, von Takt 41—69:







Einem Beginn in D-moll folgt vermittels Trugschlusses eine As-dur-Kadenz, dieser sequenzmäßig eine E-dur-Kadenz. Damit ist die beherrschende Tonalität der ganzen Durchführung erreicht, die als Dominante der Tonart des Stückes: A-moll die Reprise schon von Takt 47 an vorbereitet. Nicht weniger als 22 Takte sind der Ausbreitung dieses E-dur (bis Takt 69) vorbehalten. Diese lange Dominantspannung von der lebhaftesten Wirkung, ohne alle Starrheit, die sonst leicht bei so konstant bleibender Harmonik eintritt. Bewundernswert die Art, wie hier die E-dur-Fläche durch Ausweichungen nach C-moll (Takt 50), Des-dur (Takt 51), E-moll (Takt 52), F-dur (Takt 53), D-moll (Takt 54) belebt wird und wie als Gegengewicht gegen diesen raschen Wechsel nunmehr schon von Takt 54 vierzehn Takte hindurch die A-moll-Kadenz sich in der glänzendsten Figuration ausbreitet. Sehr mit Recht sind Takt 61—68 beide Hände gleichmäßig an der Figuration beteiligt. Dadurch erhält der Eintritt der Reprise (Takt 69) mit dem markigen, wuchtigen Marschmotiv in der linken Hand eine glückliche Kontrastwirkung. Das genaue Verstehen der harmonischen Zusammenhänge, wie die Skizze sie zeigt, wird auch beim Studium der Etüde das Memorieren des Durchführungsteils erleichtern.

Takt 61—64 sind die beiden oben als a und b bezeichneten Figurationsmotive in der rechten und linken Hand vereinigt.

In der linken Hand erscheint auch hier die Gruppierung von je 4 Sechzehnteln natürlicher als die Notierung in Sextolen.

III. Die Reprise (Takt 69—96) bietet nach all den vorstehenden Betrachtungen zu näherem Eingehen kaum besonderen Anlaß. Die Takte 69—80 sind eine notengetreue Wiederholung der Takte 5—16. Von Takt 80 an treten Änderungen ein, die zum Zweck haben einen A=moll=Abschluß herbeizuführen, anstatt des C=dur=Schlusses im ersten Hauptteil (Takt 22). Unsere Klaviere gestatten Takt 92 die Verdopplung der Bässe in der tieferen Oktave bis zum allertiefsten Kontra=A. Die 28 Noten der raschen A=moll=Skala Takt 95 am natürlichsten in 4×7 Noten gruppiert, so daß jede Gruppe mit der Tonika a beginnt.

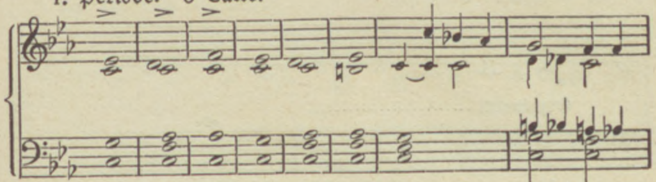
Nr. 12. C-moll. Allegro molto con fuoco

Aufbau:

I. A)	Takt 1—23.	8+6+8 Takte.	(C=moll, C=dur.)
II. B)	„ 23—47.	8+8+8 „	(As=dur, Cmoll, G=moll, C=moll.)
III. A)	„ 47—83.	8+8+8+12 „	(C=moll, F=moll, C=moll, C=dur.)

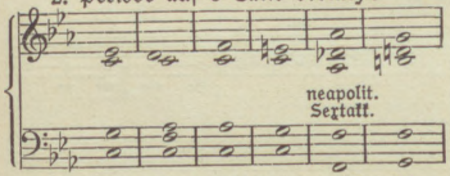
Dem äußeren Ansehen nach eine Übung in parallel aufsteigenden raschen Arpeggien beider Hände. Dem Klange nach ein breit und mächtig geschwellter cantus firmus, im buchstäblichen Sinne ein fester Pfeiler in der Flut vorbeirauschender Töne. Die charakteristische Form des hier verwendeten Arpeggio: Zweimaliges Anschlagen derselben Taste durch Wechsel von Daumen und fünften Finger — ist durchaus dem Klavier eigentümlich und dessen Spielweise und Klangerregung eng angepaßt. Eine bei Chopin häufige Figurationsform, die mit Hilfe des Pedals dank der Tonrepetition eine überraschende Klangfülle aus dem Instrument zieht, die durch andere Satzweise nicht zu erreichen wäre. Es wird nicht überflüssig sein, wenn der Spieler sich beim Studium des Stückes den folgenden Auszug gut einprägt, der den cantus firmus und die harmonischen Verhältnisse angibt, die Konstruktion klarstellt:

I. A) T. 1—8.
1. Periode. 8 Takte.
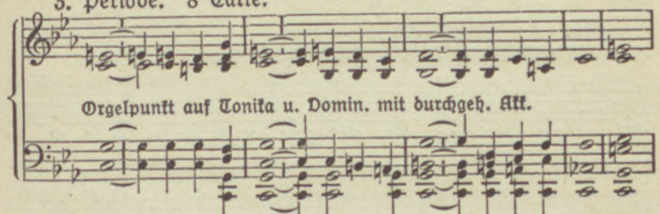


c: I IV IV I =IV =IV I (Orgelpunkt................)

T. 9—14.
2. Periode auf 6 Takte verkürzt.
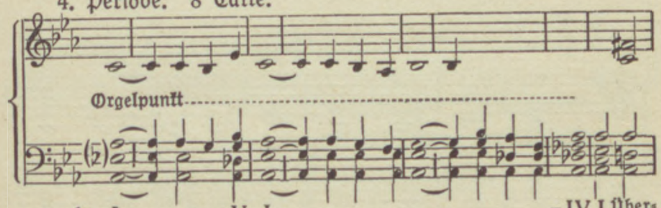


c: I IV IV C: I =IV V

T. 15—22.
3. Periode. 8 Takte.



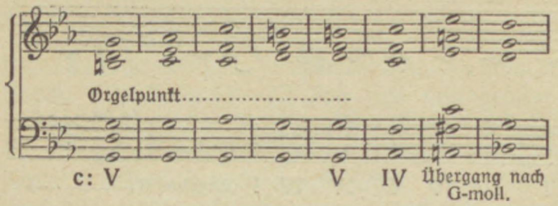
c: I Orgelpunkt.. IV I

II. B) T. 23—30.
4. Periode. 8 Takte.

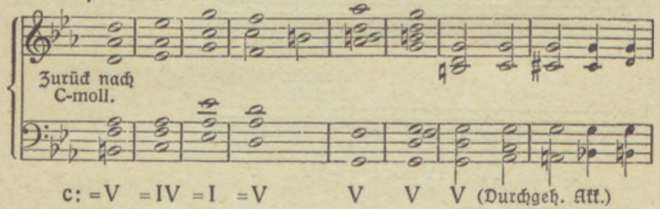


As: I V I =IV I Übergang nach C-moll.

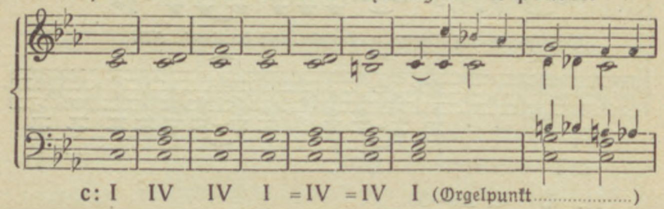
T. 31—38.
6. Periode. 8 Takte.



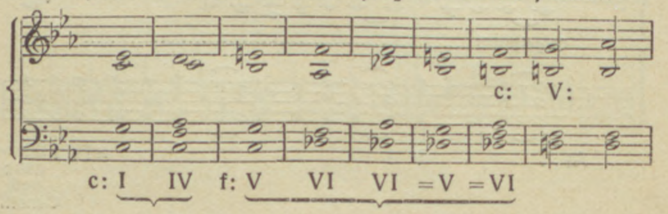
T. 39—46.
7. Periode. 8 Takte.



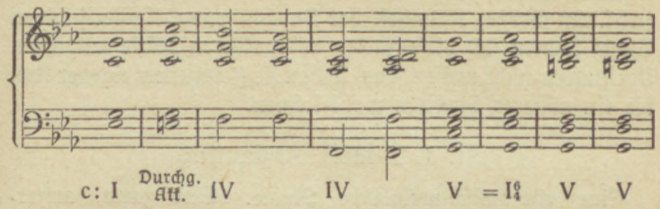
III. A) T. 47—54.
8. Periode. 8 Takte. Wiederholung der 1. Periode.



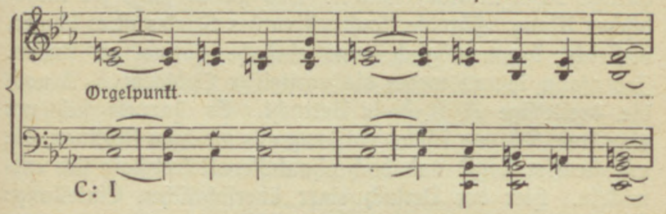
T. 55—61.
9. Periode. 8 Takte. Abweichung von der 2. Periode.
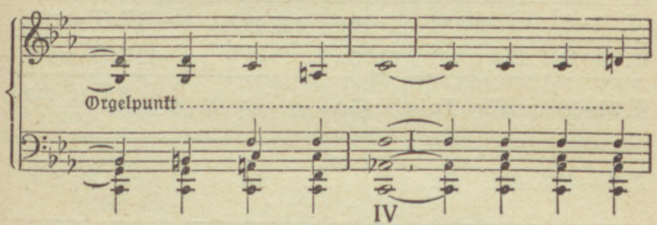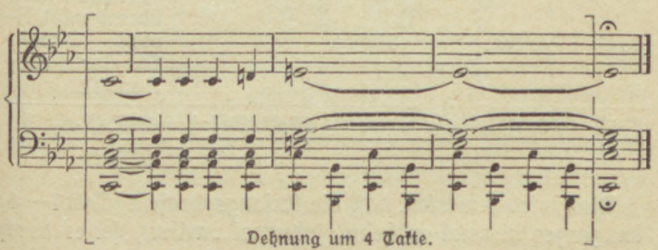


T. 62—69.
10. Periode. 8 Takte.



T. 70—82.
11. Periode. 12 Takte. Um 4 Takte gedehnte Wiederholung der 3. Periode.







Zu den beiden großen Etüdensammlungen op. 10 und 25 kommen als Anhang drei kleinere Etüden ohne Opuszahl. An Größe, Kühnheit der Durchführung, klavieristischem Glanz können sich diese zarten romantischen Stücke mit ihren Vorläufern nicht messen, doch haben sie Feinheiten eigener Art, die ein näheres Studium wohl lohnen.

Nr. 1. F-moll. Andantino

Eine rhythmisch-melodische Studie. Eine zarte, außerordentlich geschmeidige und leicht dahinfließende Melodie im 4/4-Takt begleitet von einer Baßfigur von acht Achteln: also immer drei Noten gegen vier. Strikt zweistimmig (bis auf wenige Schlußakkorde) notiert. Das Pedal sorgt für akkordischen Klang. Für die Konstruktion des Stückes ist es schwer, vielleicht kaum möglich, eine einfache Formel zu finden. Jedenfalls kommt weder die zweiteilige Liedform A B noch die dreiteilige A B A in Betracht. Es handelt sich um eine freie Art von Melodiebildung aus wenigen Motiven, die mit straffer Logik und doch phantasievoll freizügig sich entwickeln. Hier der Versuch einer übersichtlichen Einteilung:

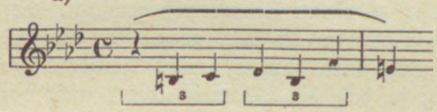
T. 1–8	Einleitung			4 a	4 T. Melodiepause	= 8 T. (F-moll).
T. 9–21	1. Abs.		8 b	5 a		=12 T. (F-moll).
T. 22–29	2. Abs.	3 c		5 a		= 8 T. (F-moll nach C-moll).
T. 30–40	3. Abs.	3 c			8 d	=11 T. (C-moll nach Des-dur, Es-moll).
T. 41–57	4. Abs.		8 b	9 a		=17 T. (Es-moll über B-moll, F-moll, C-moll, Des-dur nach F-moll).
T. 58–67	5. Abs.	6 c			4 Takte Schluß	=10 T. (F-moll).
						67 Takte

Man wird bemerken, daß die Anfangsphrase a (Takt 1—4) im ganzen viermal erscheint, jedesmal variiert, sei es durch
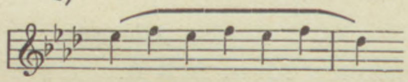
die Tonlage, die Tonart oder durch melodischen Ausbau. Auch die mit b und c bezeichneten Phrasen kehren in Varianten wieder.

Das motivische Material des Stückes wird von zwei Motiven bestritten:
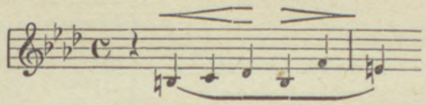
a)
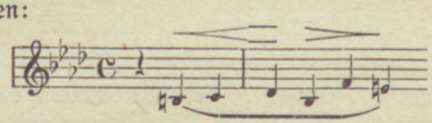


b)



Zu Zweifeln gibt schon der Anfang Anlaß. Wie soll Motiv a aufgefaßt werden? Versteht man es genau wie Chopin notiert, so wird es seinen Hauptakzent auf das e des zweiten Taktes haben. Verlangt aber sein melodisches Wesen nicht vielmehr ein Hervorheben des des, also folgendermaßen?:



Bejaht man diese Frage und zieht man aus ihr die Konsequenzen, dann ergibt sich, daß das Ohr den Taktanfang auf das des hört, und die Phrase wäre logisch folgendermaßen zu schreiben:



Bekennt man sich zu dieser Auffassung, dann müßten zwischen Takt 1—20, 24—29, 34—57 die Taktstriche des öfteren umgestellt werden, auch würde sich häufiger Taktwechsel ergeben, zwischen 6/4- und 4/4-Takt. Es wäre nicht schwierig, die Melodie des ganzen Stückes dieser Erkenntnis gemäß zu notieren. Sie wirklich so zu spielen, kann aber kaum empfohlen werden, weil die Begleitung der linken Hand durch-

aus auf den $\frac{4}{4}$-Takt eingerichtet ist, und sich einer veränderten Einteilung der Melodie nicht ohne Zwang anpassen würde. Chopin hat offenbar nicht eine ganz klare Vorstellung vom Wesen seines eigenen Motivs a gehabt, sonst wäre es ihm ein leichtes gewesen, auch die Bässe der natürlichen Gliederung der Melodie anzupassen. Der Spieler ist also, wie des öfteren in der Musik, zu einem Kompromiß genötigt. Er spiele also wie vorgeschrieben im C-Takt, gebe aber, wo die Phrase es verlangt, auf 4 ein wenig mehr Nachdruck, ein kleines crescendo, so daß die Betonung auf 1 nicht vorherrschend wird.

Nr. 2. As-dur. Allegretto

Einteilung nach dem Schema A B A.

I. A)	Takt 1—16.	16 Takte.	(As-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, As-dur.)
II. B)	„ 17—40.	8+16 „	(E-dur, C-dur, As-dur, A-dur, B-dur, H-dur, C-moll, Es-moll, B-dur, D-moll, A-dur, F-moll, C-moll, Es-moll, B-moll, F-moll nach As-dur.)
III. A)	„ 41—60.	16+4 „	(As-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, As-dur.)
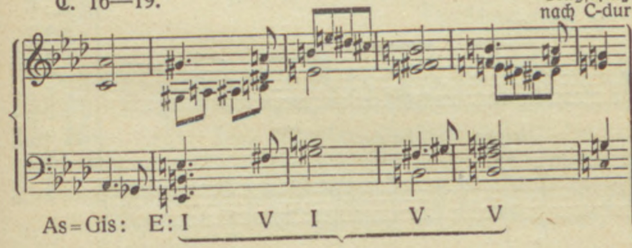
Wiederum eine Studie in der Kombination verschiedener Taktrhythmen, dieses Mal drei Noten gegen zwei.

I. A) (Takt 1—16). In der Art eines „Liedes ohne Worte". Bau der zart und herzlich singenden, anmutigen Melodie ohne nennenswerte Eigentümlichkeiten über das Typische hinaus. Ähnlich mit der Harmonik. Der Riesen-legato-Bogen, der ohne Absetzen das ganze Stück umfaßt, ist nur eine überflüssige Dekoration des Papiers und müßte natürlich durch eine ganze Anzahl kleinerer Bogen sinngemäß ersetzt werden.
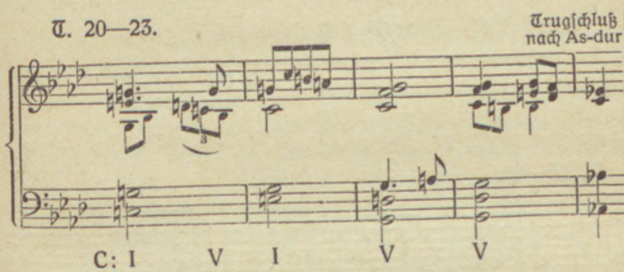
Der duftige Klang Ergebnis der Satzweise: weiche, volle Mittellage in der rechten Hand; weite Bässe, in großen Intervallen, in einzelnen Tönen aber nicht in vollen Akkorden tief hinabreichend. Auf die ausgiebige Hilfe des Pedals ist natürlich gerechnet.

II. B) (Takt 17—40). Das Hauptinteresse an den harmonischen Geschehnissen des Stückes zieht der Mittelsatz auf sich. Er ist geradezu ein Musterbeispiel für die geistvolle Anwendung von harmonischen Sequenzen, die wie der folgende Auszug aufweist, in großer Mannigfaltigkeit ihn fast vollständig ausfüllen:

T. 16—19.
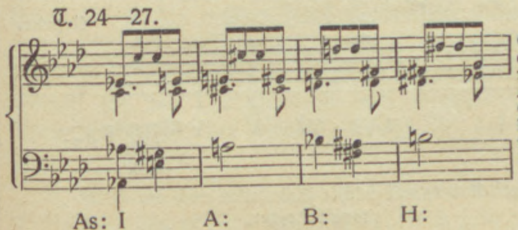


T. 20—23.
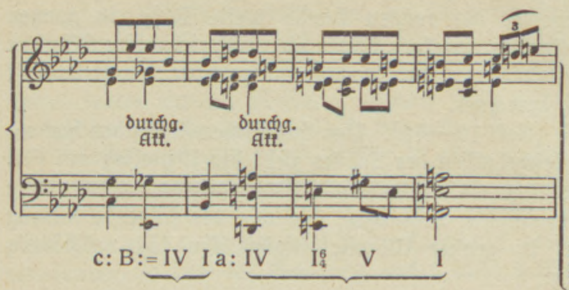


Sequenz in Terzabstand E-dur — C-dur — As-dur.

T. 24—27.
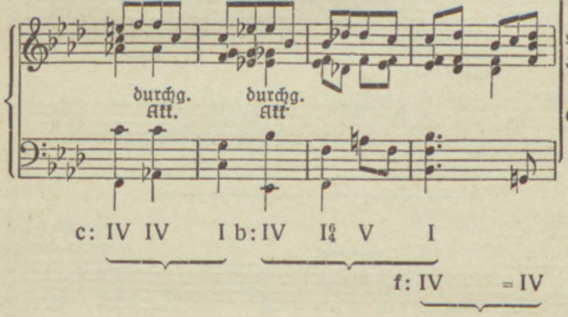


Eintaktige Sequenzen chromatisch aufsteigend; As-,A-,B-,H-dur, C-moll mit Überleitung vermittels durchgehender übermäßiger Akkorde.

T. 28—31.

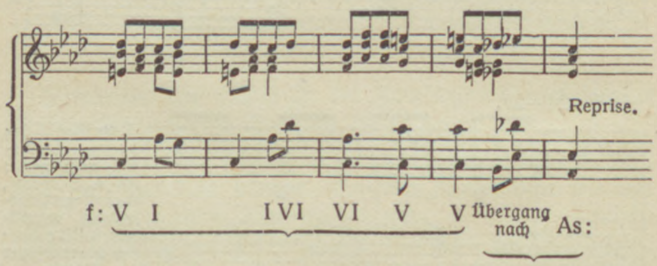


T. 32—35.



Doppelreihe von Sequenzen:
1. eintaktig absteigend diatonisch, von c nach B und a; c nach b und f.
2. viertaktig, der zweite Viertakt einen Halbton höher als der erste.

T. 36—40.



F-moll-Kadenz mit rascher Modulation nach der Haupttonart As-dur.

Nr. 3. Des-dur. Allegro

Aufbau:

I. Takt 1—32. 2 Takte Einleitung (8+8)+10 Takte.	(Des-dur, As-dur, Es-moll, Des-dur, As-dur, B-moll, F-moll, Ges-dur, As-dur.)
4 Takte.	(Überleitung nach Des-dur.)
II. Takt 33—73. (8+6)+8+(8+4)+7 Takte.	(Des-dur, As-dur, Es-moll, Des-dur, mit zahlreichen Ausweichungen.)

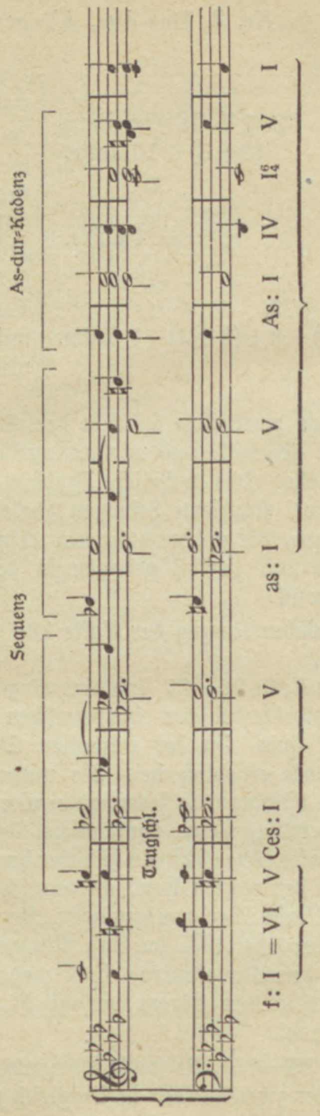
Das einzige zweiteilige Stück in den Etüden. Der zweite Teil ist eine geistvolle und wirksam variierte Wiederholung des ersten Teils. Das technische Problem betrifft die rechte Hand, die zwei figurierte Stimmen zugleich zu spielen hat, die eine legato, die andere staccato. Eine Walzer-Kaprice, graziös, fein und zierlich gebogen in den Konturen, von reicher Harmonik.

I. Harmonischer Auszug der Takte 18—25. (Notenbeispiel siehe S. 208.)

Die sieben Takte 26—32 sind eine eingeschobene Dehnung, die man unbeschadet des harmonischen Zusammenhanges überspringen kann. Zu der reizvollen Eleganz des Stückes trägt sie jedoch erheblich bei. Sie wiederholt zunächst die Schlußphrase ostinatoartig sechsmal in vier Takten und erhält dadurch kapriziöse, kleine rhythmische Verschiebungen. Die nächsten 4 Takte (29—32) von hübscher harmonischer Wirkung durch die in der rechten Hand chromatisch aufsteigenden zerlegten Septakkorde über dem sozusagen „suspendierten" Orgelpunkt As, der eigentlich im Baß klingen müßte, aber mit Vorteil für den Klangkontrast dort weggelassen ist und ins Klangbewußtsein des Hörers versetzt ist, der ihn trotz der Pause empfindet.
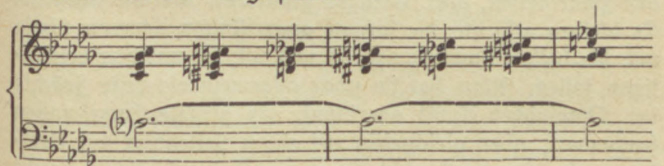
II. (Takt 33—73). Reizvolle Variante in der melodischen Entfaltung des zweiten Teils im Vergleich zum ersten dadurch,

(Notenbeispiel zu S. 207.)



daß die Auflösung der Des-dur-Kadenz von Takt 40—53 volle 12 Takte hinausgeschoben ist. Diese Dehnung voll von erlesenen harmonischen Reizen, die zustande kommen durch das Eingreifen der figurierten Mittelstimme: die Quintenparallelen, Takt 43—45, treiben ein neckisches Spiel mit den einfachen Sextakkordfolgen, die durch die Vorhaltsnoten der Oberstimme auf das 1., 3., 5. Achtel jedes Taktes verschleiert sind.

Takt 61—64 ein ähnliches Verschleierungsspiel, diesmal in Parallelquinten, sogar noch vermehrt durch Parallelnonen und Parallelsexten über dem Orgelpunkt As. Die überaus glücklich gefundene (und ganz neue) Klangwirkung läßt sich zurückführen auf die alltäglichen Rückungen von Quintsextakkorden über dem Orgelpunkt:



4. Kapitel

Die Sonaten

Man wird Chopin nicht zu den eigentlichen Sonatenkomponisten zählen können. Zwar hat er sich der Sonatenform ab und zu bedient, in den beiden Klavierkonzerten, dem Trio op. 8, der Cello-Sonate op. 65, den drei Klavier-Sonaten op. 4, 35, 58. Allein ein Teil dieser Werke scheidet aus der Reihe meisterlicher Kompositionen aus, als unreife jugendliche Versuche, wie op. 4 und 8; op. 65 gehört zu den zwar reifen, aber weniger glücklichen Werken Chopins. Es bleiben also nur die formal angreifbaren Konzerte übrig und die beiden Sonaten op. 35 und 58, die uns hier beschäftigen sollen. Man hat sie zwar allgemein als reife Früchte der Chopinschen Kunst anerkannt, als geniale Eingebungen bewundert, aber gleichzeitig mit einem Seitenblick auf Beethoven als „Sonaten" nicht für ganz voll eingeschätzt. Schreibt doch selbst ein Schumann von der B-moll-Sonate: „Daß er es Sonate nannte, möchte man eher eine Kaprice heißen, wenn nicht einen Übermut, daß er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären." Man wird jedoch gegenwärtig, zumindest bei der B-moll-Sonate, den Einwand mangelhafter formaler Gestaltung kaum mehr aufrechterhalten können, wenn man sich ernsthaft mit der kompositionstechnischen Prüfung dieser Werke befaßt. Merkwürdigerweise hat meines Wissens bis jetzt noch niemand bemerkt, daß die B-moll-Sonate außerordentlich subtil konstruiert ist, das Lisztsche und César Francksche „principe cyclique" schon vorwegnimmt, ein so eindringendes Studium des letzten Beethoven verrät, wie man es bei Chopin kaum erwartet hätte. So ist über die beiden Sonaten das letzte Wort noch keineswegs gesagt. Sie laden zu eingehender Prüfung ein und lohnen diese Prüfung durchaus, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden.

B-moll-Sonate. Op. 35
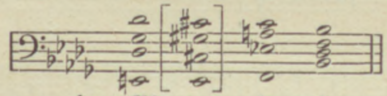
Entstanden gegen 1839, erschienen 1840

1. Satz. Grave. Doppio movimento. In Sonatenform, Exposition, Durchführung, Reprise.

Aufbau der Exposition:

Einleitung		4	Takte.	(Takte 1—4.)
Hauptsatz	B-moll	4	„ Vorspiel.	(„ 5—8.)
„	1. Abschnitt	16	„ B-moll.	(„ 9—24.)
„	2. „	16	„ B-moll nach Des-dur.	(„ 25—40.)
Seitensatz	3. „	16	„ Des-dur.	(„ 41—56.)
„	4. „	16+8	„ Des-dur.	(„ 57—80.)
Schlußsatz	5. „	16+8	„ Des-dur m. Ausweichung.	(„ 81—104.)

Die 4taktige Einleitung gehört zu jenen Anfängen, die sowohl metrisch wie harmonisch unregelmäßig verlaufend, dadurch den Eintritt des eigentlichen Themas hinausschieben, die Spannung dieses Eintritts erhöhen. Metrisch ein 4taktiger Halbsatz, ein Nachsatz, dessen Vordersatz verschwiegen ist, also Anfang auf dem 4. Takt. Harmonisch ein Anfang scheinbar außerhalb der Haupttonart, ein Hineinmodulieren in diese, jenes Verfahren, das die Modernen von Chopin gelernt haben. (Nähere Ausführungen darüber bei den Mazurken.)



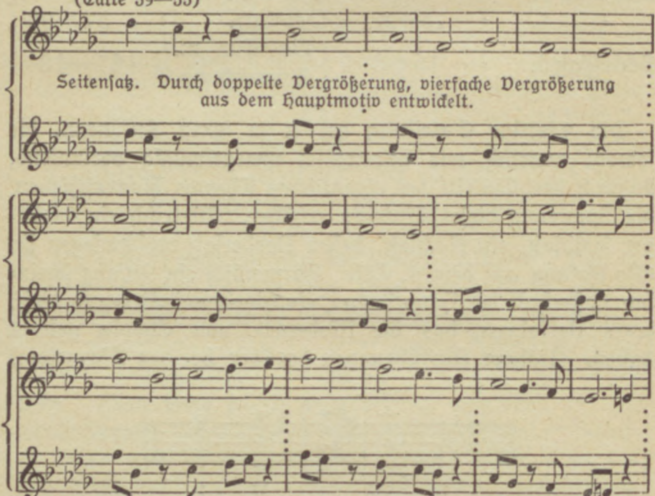
b: = IV V I

Eine ausgezierte B-moll-Kadenz. Der erste Akkord: e (g b) des = Subdominante es g b des, der zweite Akkord Cis-moll zwischen IV und V durchgehend eingeschoben.

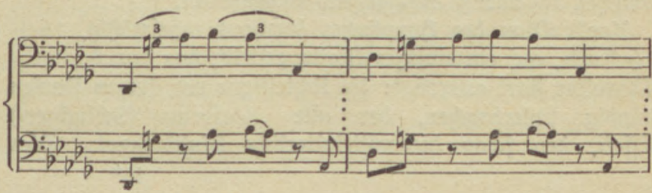
Konstruktion des Hauptsatzes durchaus regelmäßig, 16 + 16 Takte, auf ein einziges Motiv gestellt, das den Agitato-Charakter stark ausprägt: die Achtelfigur von kurzen Pausen ständig unterbrochen, der alte „Ochetus-"(Schluchzer-) Effekt, den schon die mittelalterliche Musik kennt. Dies

Motiv liegt dem thematischen Geschehen des ganzen Satzes, ja der ganzen Sonate zugrunde. Aus ihm entwickelt sich durch Vergrößerung die Melodie des Seitensatzes. Man kann sich davon leicht überzeugen durch die folgende Gegenüberstellung, aus der ersichtlich ist, wie der Seitensatz aus dem Hauptsatz durch rhythmische Umbildung des Hauptmotivs organisch herauswächst: eben jenes Verfahren, daß Liszt in seinen symphonischen und sonatenartigen Werken mit Vorliebe anwendet: Beethoven bringt bisweilen derartiges, zumal in den Spätwerken (Sonate „Les Adieux“, letzte Quartette), César Franck gründet darauf sein „principe cyclique“.

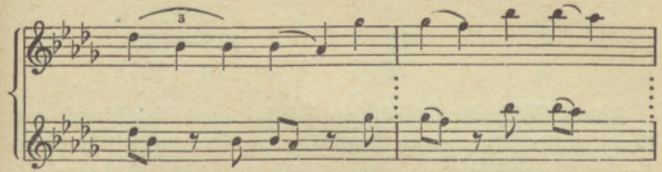
(Takte 39—55)



Auch in der figurierten Begleitung der Seitensatzmelodie (4. Abschnitt, Takt 57ff.) kann man leicht eine neue rhythmische Variante des Hauptmotivs bemerken:



Auch der Schlußsatz (5. Abschnitt, Takt 80ff.) wird von demselben Hauptmotiv beherrscht:



Harmonisch stellt sich der Schlußsatz dar als eine Reihe kurzer Kadenzen erst in As-dur und Des-dur, dann in G-dur und C-dur abwechselnd; bis sich Takt 90 die Kette ausweitet und in sehr wirkungsvoller rhythmischer Variante (die Triolen wandeln sich in Duolen) nach oben und unten weit ausgreift, dem klanglichen Höhepunkt entgegen. Harmonisch ist die Stelle zu verstehen als eine Figuration des verminderten Septakkordes gis—h, d, f, aus dem Tonkreise C-dur bis A-moll, die sich um die Skala ais, h, cis, d, e, f, g, gis, a, h, c in der Altstimme schlingt.

Die abschließenden zwölf Takte vom stretto an schillern in mannigfachen Tonalitäten, ohne eine einzige mit Bestimmtheit auszuprägen, wenn man Takt für Takt einzeln betrachtet. Nimmt man alle zwölf Takte zusammen, so wäre das Ganze als eine harmonisch reich verzierte Des-dur-Kadenz anzusprechen, die sich zwischen den Akkorden e, g, c und f, as, des ausspannt, mit mannigfach wechselnden chromatischen Schiebungen der einzelnen Stimmen.

Der Durchführungsteil (Takt 106—170) ist weniger eine kunstvoll gestaltete, thematische Durchführung im Beethovenschen Sinne, als vielmehr freie Phantasie über das Hauptmotiv, dessen Agitato-Charakter hier sich noch stärker ausprägt. In der Tat handelt es sich um ein einziges großes agitato von leidenschaftlicher Gewalt. Fülle der thematischen Kombinationen darf man hier nicht suchen, wohl aber eine für die Zeit ihrer Entstehung sehr neuartige Verwendung der Harmonik, deren Leuchtkraft und Ausdrucksfähigkeit, deren unruhvolles chromatisches Hin- und Herwogen der Wagnerschen Harmonik durchaus gleichwertig vorgreift. Die Einteilung der Durchführung ist die folgende:

1. Abschnitt, 16 Takte (Takt 106—121).
2. „ 8 „ („ 122—129).
3. „ 8 „ („ 130—137).
4. „ 16 „ („ 138—153).
5. „ 16 „ („ 154—169).

Alle 5 Abschnitte beschäftigen sich fast ausschließlich mit dem Hauptmotiv. Die ganze Durchführung ist angelegt auf eine breite Klangsteigerung vom pianissimo des Anfangs bis zum ff, das von der Mitte an die ganze zweite Hälfte beherrscht.

Die Korrespondenzen, Symmetrien des ersten Abschnitts mit seiner aufsteigenden Modulationsordnung:

fis—G—A—H—c

zeigt die nebenstehende Skizze. (Notenbeispiel siehe S. 215.)

Ähnliche Parallelismen beherrschen die

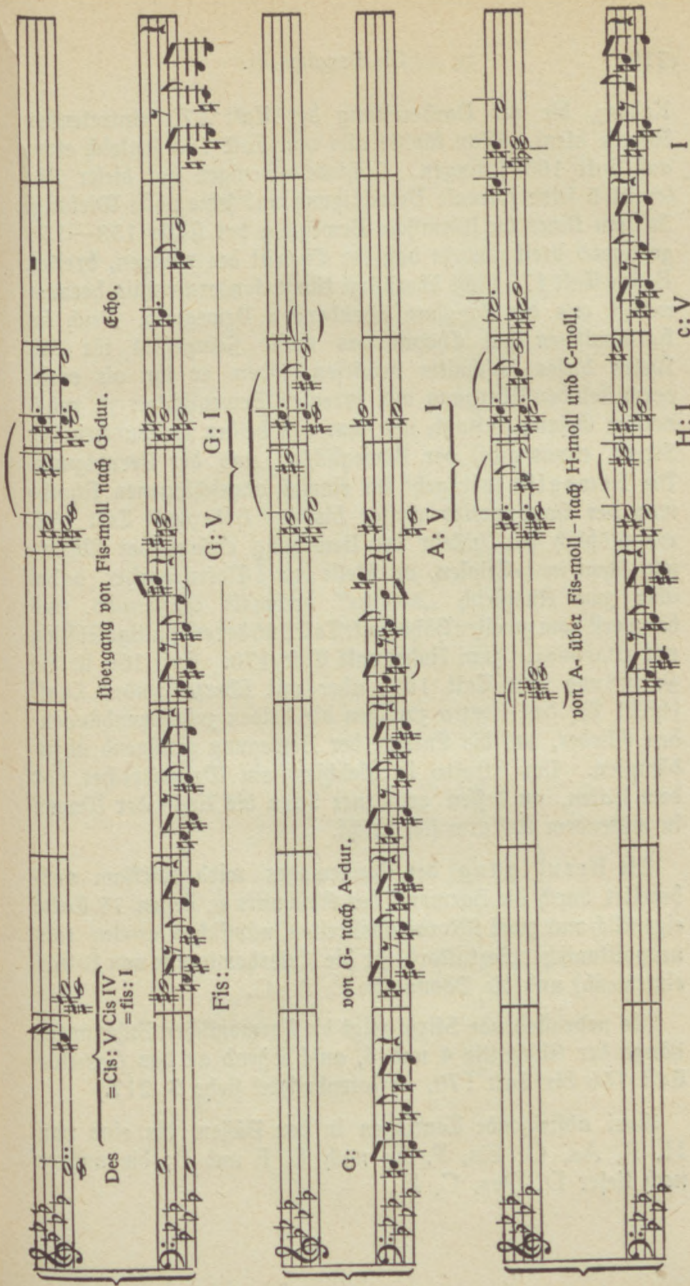
Abschnitte 2 und 3 (Takt 122—129, 130—137).

Dem Vordersatz Takt 122—125 in C-moll entspricht in tieferer Lage ungefähr der Vordersatz Takt 130—133, dem Nachsatz Takt 126—129 in D, E, Fis entspricht eine Sekunde höher der Nachsatz Takt 134—137 in E, Fis, Gis-dur.

Das Motiv des Vordersatzes (Takt 122, 123) 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅗𝅥.. 𝅘𝅥𝅮 | ist eine Vergrößerung des Hauptmotivs: 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮

In Abschnitt 4 (Takt 138—153) wird ein hallender Klanggipfel von erstaunlicher Wirkung erreicht. In einfachen und doch sehr gewählten, neuartigen und wirkungsvollen Akkorden wälzt sich eine Sturmflut von Tönen brausend dahin. Jeder neue Akkord wie ein mächtiger Schlag, der mit unfehlbarer Sicherheit sein Ziel erreicht, mit voller Kraft auswirkt, richtig „sitzt". Eine berühmte Wagnersche Stelle ist hier deutlich vorweggenommen: jene machtvollen Akkordfolgen, die im Vorspiel zum 3. Siegfried-Akt „Wotans Ritt über die Wolken" andeuten.

Abschnitt 5 (Takt 154—169) ist eigentlich rein harmonisch aufgefaßt überflüssig, weil er weiter nichts erreicht, als was schon im 4. Abschnitt erreicht ist, nämlich die B-dur-

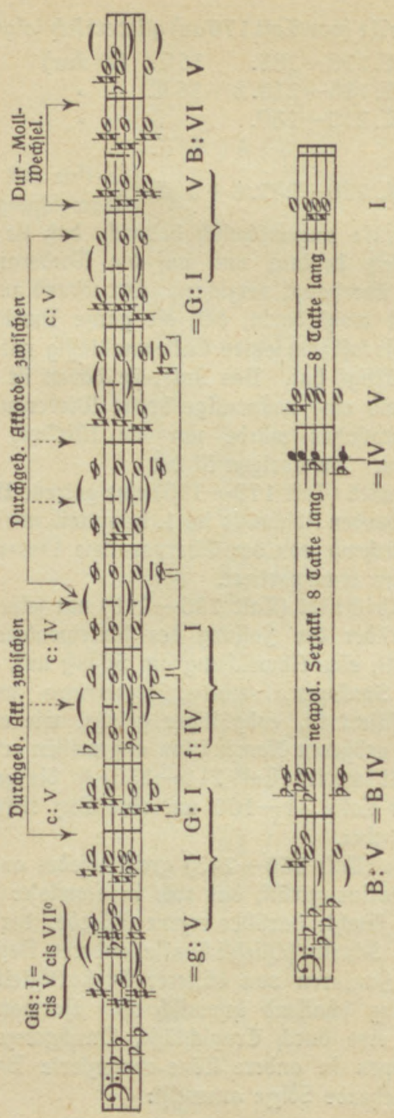


Kadenz, die zur Vorbereitung der Takt 170 eintretenden Reprise dient. Man könnte also von Takt 153 sogleich etwa auf Takt 165 springen. Nichtsdestoweniger hat dieser Abschnitt 5 seine formale Berechtigung und seine volle Wirkung. In ihm klingt die stürmische Bewegung der Takte 138—153 genügend breit aus, so daß der Eintritt des ruhigen, breiten B-dur Takt 170 nicht überstürzt klingt, sondern richtig herauswächst aus der langsam abebbenden Bewegung. Auch im Harmonischen hat Chopin das rechte Feingefühl für das Wesen dieses Abschnitts bewiesen, indem er ihn als einen vermittelnden Übergang von erregter Beweglichkeit zu ruhevollem Gesang auffaßt, und ihm von beiden Endpunkten der Strecke etwas gibt, der Beweglichkeit und der Beruhigung. Die Beweglichkeit geht im einmal angeschlagenen Rhythmus des Hauptmotivs weiter bis zum Höhepunkt Takt 162, wo plötzlich die Umkehr der Bewegung einsetzt, der Absturz jetzt schon in $\frac{1}{4}$-Triolen, an Stelle der $\frac{1}{8}$-Noten vorher, dabei aber zum Ausgleich „stretto" nochmals crescendo, und dann erst vom zweiten Höhepunkt Takt 166 der endgültige Abstieg mit ritardando zum Ruhepunkt Takt 170. Takt 166 ist die Fortsetzung von Takt 161, aber mit überzeugender Logik schiebt sich das stretto zwischen die beiden zusammenhängenden Glieder, um die Energie der Bewegung genügend abzudämpfen. Das stretto ist gleichsam ein Wellenbrecher vor dem Hafen, an dessen granitner Stirn die Kraft der Wogen in wütendem Ansturm sich bricht.

Die Beruhigung des Tongewoges wird wirksam vorbereitet durch die Harmonik des Abschnitts 5, dessen 16 Takte eigentlich nur zwei Akkorde ausbreiten, nämlich Ces-dur (als neapolitanischer Sextakkord für die Unterdominante von B-dur eintretend) und die Dominante F, A, C.

Die nebenstehende Skizze zeigt die harmonischen Zusammenhänge der Abschnitte 4 und 5, anschließend an das Gis-dur Takt 136 bis Takt 170. (Notenbeispiel siehe S. 217.)

Zwei absteigende Tonreihen in den Bässen, die eine von H, B, As, G, Fis, F, Es nach E, F und B; die andere noch tiefer D, Des, C, H,



Die Reprise (von Takt 170 an) gliedert sich folgendermaßen:

1. Abschnitt	T. 170—185.	16 T.	(B=dur)	Seitensatz.
2.	„	T. 186—210.	8+16 T.	„	„
3.	„	T. 210—230. 8+4+8 T.		„	Schlußsatz.
4.	„	T. 230—242.	8+5 T.	(B=dur mit Ausweichungen)	Coda.

Die Reprise ungewöhnlich dadurch, daß sie sogleich mit dem Seitensatz beginnt und auf die Wiederaufnahme des Hauptsatzes überhaupt verzichtet. Der Grund zu diesem Verfahren liegt wohl darin, daß die ganze Durchführung sich vom ersten bis fast zum letzten Takte unablässig mit dem Hauptmotiv beschäftigt hat. Das Interesse daran ist also reichlich befriedigt und eine nochmalige breite Wiederaufrollung des ganzen Hauptsatzes würde nur die Wirkung ermüdender Länge haben. Im übrigen ist der

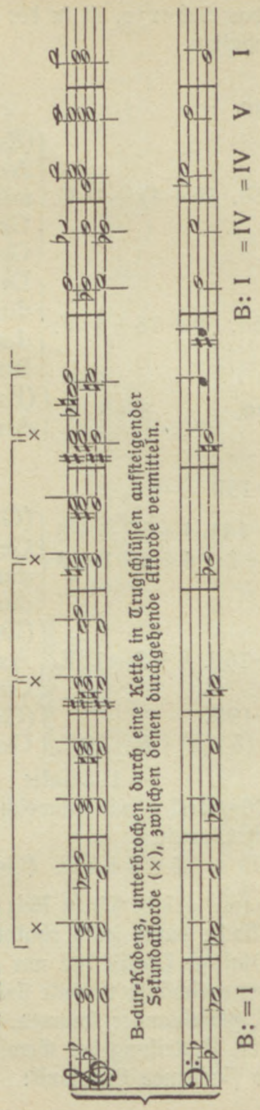
1. Abschnitt (Takt 170—185) eine getreue Wiederholung des entsprechenden Abschnitts im 1. Hauptteil, nur der Sonatenregel entsprechend von der Oberparallele Des=dur nach der Tonika B=dur transportiert.

Der 2. Abschnitt (Takt 186—210) mit seinen 24 Takten weist gegenüber der Fassung des korrespondierenden Teils, Takt 57—80, eine Abweichung am Schluß auf, der diesmal vermittels Synkopen, stretto, fortissimo und ritenuto stärker profiliert ist, endgültiger gefaßt, wie es gegen das Ende einer größeren Komposition angemessen erscheint.

Der 3. Abschnitt (Takt 210—230) ist die genaue Transposition der Takte 81—100 um eine Terz tiefer, in B=dur anstatt Des=dur.

Die Coda (Takt 230—243) greift wieder auf die Urform des Hauptmotivs zurück, das wie in atemloser Erregung in den Bässen keucht: darüber erzene Akkorde, deren wuchtiger gepanzerter Schritt schließlich alle anderen Regungen übertönt. Mit Fanfaren von düsterer Großartigkeit schließt der Satz gewaltig schallend hymnisch ab. Harmonisch bedeutet die Coda eine durch Trugschlüsse, Durchgangsakkorde und Ausweichungen in andere Töne ausgezierte B=dur=Kadenz, wie nebenstehende Skizze ausweist:

T. 230—238.



Der 2. Satz, das Scherzo, ist in der großen dreiteiligen Form A B A gehalten.

Aufbau:

A) I. T. 1—80.

a) T. 1—36. (16+4) + 16 T. (Es-moll, Ges-moll, A-moll nach Ges-dur und Es-moll, Es-moll, Ges-moll, A-moll n. G-dur und Fis-moll.)

b) T. 37—65. 8+16+4 T. (D-dur, Es-dur, E-dur nach Ges-dur, Fes-dur, D-dur, E-moll, B-moll, Es-moll.)

a) T. 65—80. 8+8 T. (Es-moll, Ges-moll, A-moll nach Es-moll.)

Trio:

B) II. T. 81—190.

a) T. 81—144. 4+8+8+8 +8+4+8+8+8 =60 T. (Ges-dur, B-moll, Ges-dur, B-dur, Ges-dur, As-moll, Ges-dur.)

b) T. 145—160. 8+8=16 T. (Des-dur, B-moll, As-dur, Des-dur n. Ges-dur.)

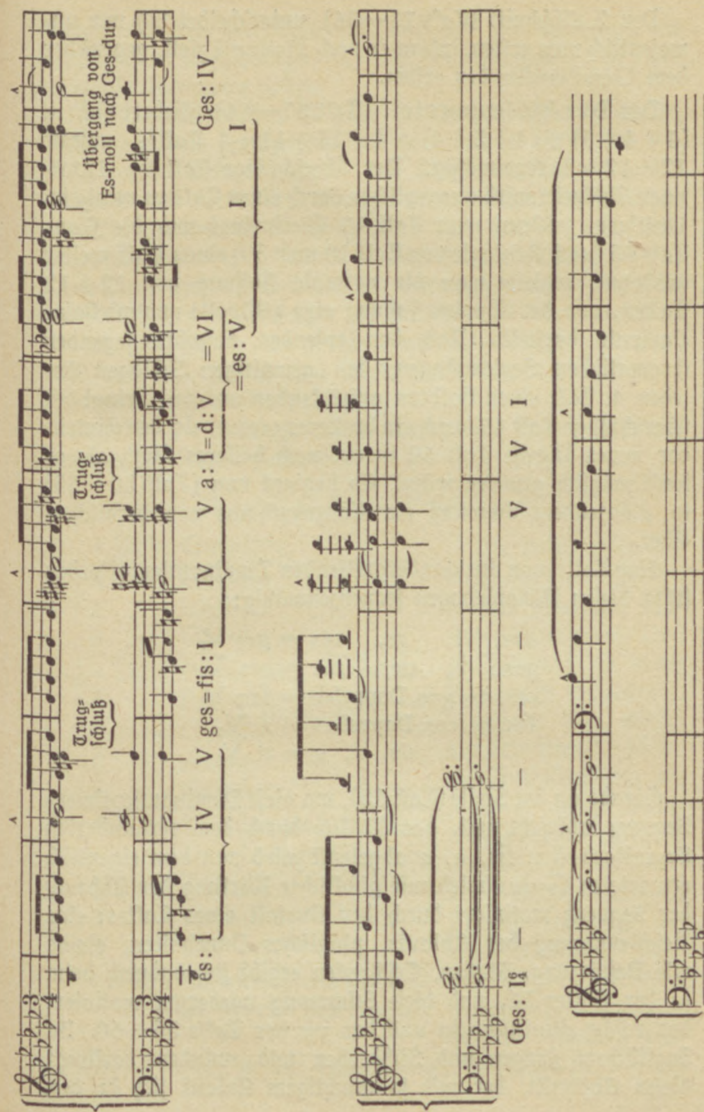
a) T. 161—190. (3×8)+5=29 T. (Ges-dur, As-moll, Ges-dur n. Es-moll.)

105 Takte

A) III. T. 1—80 = Teil I mit abweichendem Schluß von Takt 70—80 nach Ges-dur.

Coda T. 80—99 4+8+7 T. (Ges-dur.)

Das Hauptthema erhält seinen Reiz und seinen Charakter in der Hauptsache durch seine rhythmische Energie und Eigenart. Die 20taktige Phrase hat nur acht Schwerpunkte, die zudem noch unregelmäßig verteilt sind, so daß bisweilen drei leichte Takte hintereinander kommen. Die folgende Skizze zeigt diese kapriziöse Verteilung der Gewichte und gleichzeitig die schillernde und flackernde Harmonik:



Der 2. Abschnitt (Takt 21—36) unterscheidet sich nur unwesentlich vom ersten, indem er nach Fis-moll zielt, gegenüber dem Ges-Fis-dur des ersten.

Der **Durchführungsteil** (Takt 37—64) gliedert sich in (4+4+5) + (4+3+4) + 4 = 13+11+4 Takte, anstatt 12+12+4 regelmäßig. Der überschüssige Takt im 13taktigen Abschnitt wird ausgeglichen durch einen Takt zu wenig im 11taktigen. Wenn man Takt 49 überspringt und die Figur Takt 55 (nach Analogie von Takt 10 und 30) einen Takt weiter ausdehnt, erhielte man die normale Fassung von 12+12 Takten, von der Chopins Fassung eine geistvolle und wirksame Variante darstellt. Nach den sausenden, aufwärts fegenden chromatischen Sextengängen, den gewaltigen Schlägen der jeden 4. Takt einen Halbton aufrückenden unisoni bringt der überschüssige Takt 49 durch ein breiteres crescendo den Eintritt der neuen Phrase Takt 50 in ein noch helleres Licht, als es sonst möglich gewesen wäre. Es beginnt nun (Takt 50—55) in glänzendem Schwung ein Tanzrhythmus von heroischem Elan.

Eine Kette von ineinandergreifenden Dominantseptakkorden stützt diesen Melodiebogen sequenzenmäßig:

des, f, as, ces = ges V_7
ges, b, des, fes = ces V_7
ces, es, ges, Doppel-b = fes V_7
fes, as, ces, Doppel-es = a V_7
a, cis, e, g = d V_7

Gerade an der Stelle (Takt 55), wo diese Dominantseptimen-Sequenz abbricht und das D-dur durch den verminderten Septakkord dis, fis, a, c abgelenkt wird von dem eigentlich erwarteten G-dur wird mit glücklicher Wirkung der Abbruch der Sequenz motiviert durch den Ausfall eines Taktes: eine Beschleunigung des Ablaufs, plötzliches Innehalten, etwas wie Bestürzung, Stutzen, Erschrecken ergibt sich dadurch beim fz des Taktes 56, und diese Stimmung wiederum motiviert das rasche diminuendo und das pp der Takte 56—60. In ängstlichem Fragen und Sichdrehen und -winden verklingt dieser Abschnitt, der mit so wuchtigem Anlauf sich in den triumphierenden Tanzrhythmus (Takt 50) gestürzt hatte. Ein Stückchen Musikpsychologie, zu dem ein Takt zuviel und einer zu wenig Anregung geben.

Ängstlichkeit indessen ist nicht die Sache dieses dämonisch gestimmten wild jauchzenden Scherzos, und so findet die

Reprise (Takt 65) bald den Weg zur Stimmung des Anfangs und betont die Energie ihres Willens durch einen gewaltig schallenden Abschluß (Takt 73—80, der mit seiner Einzwängung von $\frac{2}{4}$-Takten in den $\frac{3}{4}$-Takt (Takt 73—76) einen Brahmsschen Lieblingseffekt vorwegnimmt, wie er z. B. am Schluß des ersten Satzes im Brahmsschen Klavierquintett op. 35 sich findet: ein großes Schwungrad wird zum Stillstand gebracht, indem eine starke Faust ihm in die Speichen fährt und sie gewaltsam festhält.

Es folgt in viel langsamerem Zeitmaß ein kontrastierendes, lyrisches, ruhsames, singendes

Trio (Takt 81—188). Seine Einteilung ist:

A)	4 Takte	Einleitung.
	8 Takte	Ges-dur.
	8 „	B-moll.
	8 „	Ges-dur.
	8 Takte	B-dur nach Ges-dur.
	4 „	Dehnung.
	8 Takte	Ges-dur.
	8 „	As-moll.
	8 „	Ges-dur.
B)	8 Takte	Des-dur nach As-dur.
	8 „	Des-dur nach Ges-dur.
	8 Takte	Ges-dur.
A)	8 „	As-moll.
	8 „	Ges-dur.
	5 Takte	Rückleitung nach Es-moll zur Reprise des Scherzo.

Die Wiederkehr der einzelnen Ges-dur-Abschnitte (viermal) As-dur und nochmals Des (je zweimal) ist durch Klammern angedeutet.

Seinen Ton erhält das Trio durch die breite tonale Entfaltung, die singende ruhige Melodie, die wiegende Begleitung mit ihrer ostinatoartig wiederkehrenden Mittelstimmenfigur, die Melodiebildung der achttaktigen Phrasen: Singender Vordersatz im Sopran, Nachsatz dialogartig, Antwort in der Tenormelodie, während der Sopran pausiert.

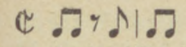
Das ostinato in der Begleitfigur ist ein Effekt durchaus slawischer Art, der auch in der russischen Musik als ein ganz häufiges Ausdrucksmittel sich eingebürgert hat.

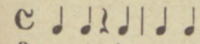
Der ruhigen, liedartigen Entwicklung der Melodie wird ein Ziel gesetzt im letzten Abschnitt Takt 137—144, der dem fragenden Ton der vorhergehenden Abschnitte die besänftigende und beruhigende Antwort zuteil werden läßt.

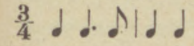
Es folgt ein kurzer Mittelteil (Takt 145—160), einem fließenden Cellogesang vorbehalten, und darauf eine gekürzte Wiederholung des ersten Trioteils.

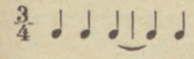
Den Übergang von dem wohlig singenden, lyrisch gesättigten Trio zu dem wild erregten, düsteren Scherzo vollziehen Takt 183—188 Doppeloktavgänge im starken crescendo und accellerando chromatisch absteigend. Chopin verwendet in diesen Oktavengängen (ohne akkordische Ergänzung) ein Modulationsmittel, dem schon Beethoven starke Wirkungen abgewonnen hatte, z. B. in der dritten Leonoren-Ouvertüre am Anfang. Auch Wagner, Liszt und die Neueren verwenden oft diese Unisono-Varianten, die als eine Verdunkelung der harmonischen Bedeutung der einzelnen Töne anzusehen sind. An beliebiger Stelle kann dieser Unisono- oder Oktavengang abgebrochen werden, durch einen vollen Akkord harmonisch eindeutig in eine bestimmte tonale Richtung gewiesen werden. Dieser Schlußakkord wird immer überraschend wirken, weil der Hörer nie voraussehen kann, wieweit die Oktav- oder Unisono-Reihe geführt wird. So hier bei Chopin überraschender Eintritt des Es-moll-Akkordes, wennschon die Es-moll-Tonalität hier das nächstliegende war, hätte der Komponist jedoch ohne Schwierigkeit das Ohr nach einer anderen Tonalität hinführen können, oder das Es-moll als Tonika auf noch größeren Umwegen erreichen können.

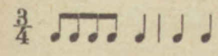
An dieser Oktavenpassage wird besonders klar ersichtlich, wie das rhythmische Hauptmotiv des ersten Satzes auch in die Thematik des Scherzo eingreift. Es sei an einer Reihe rhythmischer Variationen des Hauptmotivs dieser Zusammenhang für Auge und Ohr aufgewiesen:

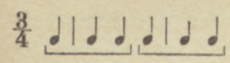

Hauptmotiv des 1. Satzes;


Umschreibung in den 4/4-Takt;


Variante im 3/4-Takt siehe Scherzo-Oktavenpassage T. 183ff.;


andere Variante siehe Begleitfigur im Trio des Scherzo, T. 81ff.


andere Variante siehe Hauptmotiv des Scherzo Takt 1ff.


andere Variante siehe Scherzo Takt 56—60.

Die **Reprise** (von Takt 189 an) bietet nichts besonders Bemerkenswertes, weil sie eine notengetreue Wiederholung des ersten Hauptteils ist. Nur die letzten 30 Takte sind abweichend. Das Es-moll-Stück wird gegen den Schluß aus seiner Tonalität herausgedrängt, durch die Kadenzierung auf Fis-moll = Ges-moll (22 Takte vor dem Schluß) und die Ablösung des Ges-moll durch Ges-dur. In dieser Tonart des Trio schließt das Stück, und zurückgreifend auf das liedartige Triomotiv wahrt es auch dessen sanftes Wesen. Das wilde Scherzo entschlummert gleichsam im sanften Ges-dur.

3. Satz. Marche funèbre

Aufbau in der dreiteiligen Liedform A, B, A.

I. A) Takt 1—30.
  2 Takte Einleitung.
  8 + 4 „ (B-moll).
  4 + 2 + 2 „ (Des-dur nach B-moll).
  4 + 2 + 2 „ (Des-dur nach B-moll).

II. B) Takt 31—54.

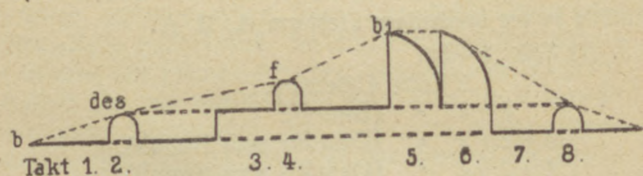
Trio.
  8 + 8 + 8 Takte (Des-dur, As-dur, Des-dur.)

III. A) Takt 55—84 = I.

Der weltberühmte Trauermarsch, der vierte in der Reihe erlauchter Stücke, die Händel im Saul beginnt, Beethoven im

op. 26 und in der Eroica-Symphonie fortsetzt. Der Aufwand an Mitteln, mit denen Chopin die so ergreifende Wirkung erzielt, ist auffallend gering. Eine einfache dreiteilige Liedform ohne Verwicklungen, Melodie fast primitiv, Harmonik von ganz ungesuchter Selbstverständlichkeit. Dennoch liegt in den Rhythmen, den Akzenten, den wechselnden Klangfarben etwas zwingendes, dessen Eindruck sich kaum ein Hörer entziehen kann.

I. (Takt 1—30.) Der ganze erste Teil erhält seine charakteristische Farbe durch das Geläut der dumpf hallenden tiefen Trauerglocken, immer B-moll und Ges-dur hintereinander, frappierend dabei die Wirkung der Quartsextlage im Ges-dur-Akkord. Über diesem 14taktigen Basso ostinato erhebt sich die Melodie, zum Geläute der Glocken hört man die streng gemessenen Rhythmen des Marsches. Die Trommeln geben in den beiden einleitenden Takten den Rhythmus an. Ein eintönig murmelnder Gesang beginnt dann, hebt sich, sinkt wieder zurück, hebt sich nochmals bis in die zweithöhere Oktave (Takt 11, 12) und fällt wieder auf den Anfang zurück. Eine Melodie kann kaum viel primitiver sein als die hier verwendete Melodie in ihrem eckigen Aufstieg durch die Dreiklangstöne b des f b gleichsam zum abgestumpften Gipfel einer Pyramide und zurück. Gleichwohl liegt ein fremdartiger, absonderlicher Reiz in den asymmetrischen Zügen dieser Symmetrien: der Abstieg vom fünften Takt an macht die



zweite Hälfte unsymmetrisch durch den abgestumpften, verbreiterten Scheitelpunkt; die verdoppelte Gipfelung bedingt das Überspringen der des-Terrasse beim Abstieg und den sofortigen Rückfall auf die tiefe b-Linie.

Es folgt (Takt 15—20) ein Mittelsatz in pomphaften, rauschenden, nach der Höhe sich stolz entfaltenden Des-dur-Klängen, dasselbe gleißende Motiv nochmals in B-moll, dann

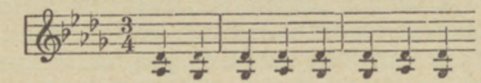
dröhnen wieder die Glocken (diesmal in der rechten Hand), die tiefen Trommeln machen mit mächtigem Schlag und Wirbel die Luft erzittern: doch all der kalte Glanz dieser blendenden Tonentfaltung versinkt plötzlich, und wieder klingt in der Tiefe das dumpfe Geläut, wie aus weiter Ferne, darüber leise das monotone Marschmotiv. Die Wiederholung dieser Stelle (Takt 22—30) steigert noch durch den grellen Kontrast des nach dem piano plötzlich eintretenden gellenden fortissimo den Glanz des Klanges.

II. Das Trio (Takt 31—54) bringt einen ganz neuen Ton hinein durch den zarten Gesang des Diskants. Eine gefährliche Stelle, die den feinsten Geschmack in der Tongebung verlangt, weil es nur zu nahe liegt, der fast zu süßen Melodie einen unleidlich sentimentalen oder banalen Zug zu geben. Der erste Teil (Takt 31—38) werde gänzlich unaffektiert vorgetragen, so schlicht wie möglich, auch beim crescendo und den Akzenten der Takte 40—46 hüte man sich vor jeglicher empfindsamer Übertreibung. Was der Tondichter hier geben wollte, war ein lichtes, zartes Tongebilde als Gegenstück zu dem dunklen Glanz und Pathos des ersten Teils. Etwa ein Zug zarter Jungfrauen und Kinder, wenn man durchaus nach einer bildhaften Erklärung Verlangen trägt. Beethoven hat im Trauermarsch der Eroica einen ähnlichen lichten Kontrastklang in der hohen Des-dur-Episode der Geigen gegen das Ende des Satzes hin: Chopin kann sich hier allerdings seinem Vorbild nicht vergleichen.

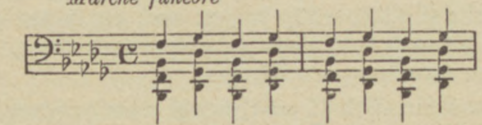
III. Die Reprise (Takt 55—84), eine notengetreue Wiederholung des ganzen ersten Hauptteils, erhält gleichwohl neue und packende Wirkung durch den Klanggegensatz zu dem lichten Trio.

Der Anfang des Trauermarsches findet seine Vorbereitung schon in dem langsamen Ausklang des Scherzo, das gleichsam das Glockengeläut schon vorwegnimmt. Der Anfang des Marsches wirkt wie eine ritardierende Fortsetzung. Der $\frac{3}{4}$-Takt jetzt zum $\frac{4}{4}$-Takt gedehnt, das Tempo noch breiter

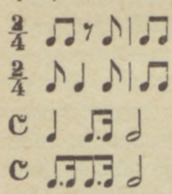
T. 90 ff. des
Scherzo.



T. 1, 2.
Marche funèbre



Auch im Trauermarsch wirkt eine rhythmische Variante des Hauptmotivs aus dem ersten Satz noch nach:



Hauptmotiv des 1. Satzes;

1. Variante;

2. Variante (siehe Trauermarsch Takt 1, 2);

3. Variante („ „ „ 7, 8).

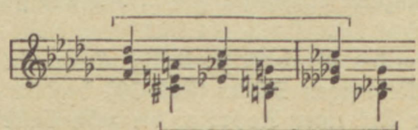
Das Finale (Presto) ist von alters her ein problematisches Stück gewesen, das Spieler und Beurteiler in Verlegenheit setzte, dem sie ratlos gegenüberstanden. In dieser Hinsicht ein Seitenstück zu der so viele Rätsel aufgebenden Fuge aus Beethovens op. 106, obschon was Stil und Inhalt angeht, beide Stücke kaum miteinander etwas gemeinsam haben. Selbst Robert Schumann, der einsichtigste, kongeniale Beurteiler und begeisterte Bewunderer Chopins fand kein Verhältnis zu diesem Stück. In seiner Kritik der Sonate heißt es: „Was wir im Schlußsatz unter dem Namen Finale erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener, grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse aufhorchen — aber auch ohne zu loben; denn Musik ist das nicht. So schließt die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln."

Indessen eine neue Zeit, mit neuen Zielen der Kunst, geschult durch neue Erfahrungen gibt uns jetzt eine andere Stellungnahme diesem Finale gegenüber. Es ist uns jetzt verständlich als ein geniales, kühn vorgreifendes Stück eines musikalischen Impressionismus, der seiner Zeit um 75 Jahre voraus ist. Was Chopin wollte, scheint uns jetzt keineswegs unverständlich mehr, aber auch keineswegs kunstwidrig, wie Schumann noch meinte. Chopin hat in einem Brief an seinen Freund Fontana vom Sommer 1839 eine kurze, trockene Andeutung gemacht: „Rechte und linke Hand unisono. Sie schwatzen miteinander nach dem Marsch." An einen Zusammenhang mit dem Marsch denkt auch Anton Rubinstein in seinem treffenden Ausspruch, es sei in diesem Finale wie das Sausen des Nachtwindes über den Gräbern. Chopin wollte offenbar solche oder verwandte Gehörs- und Gemütsimpressionen mit den Mitteln des Klaviersatzes musikalisch gestalten und stilisieren. Ein dunkles Raunen, Wispern, Sausen, Heulen, Wehen, Rennen, Fliegen, ein unheimliches Rauschen und Murmeln schwebt ihm vor, und dafür fand er mit genialem Instinkt die Lösung in der Wahl einer rastlos laufenden raschen Figur im unisono beider Hände. In der Tat hat das Stück weder Melodie, noch Harmonie, noch Kontrapunkt, noch interessante Rhythmik, und zwingt dennoch durch die Stärke der Vision, oder präziser ausgedrückt der Klangphantasie. In der Gattung unisono, einstimmige Musik, die in der europäischen Kunstmusik nur ein Stiefkind ist, macht dies Finale einen der stärksten Schritte neuem Ziel entgegen, und gerade an dies Stück knüpften mancherlei Bestrebungen der neuesten, eines Schönberg an. Chopin fand meisterliche Lösungen dieses Problems der reinen einstimmigen Linienbiegung in den Solosonaten für Violine und Cello von Bach. Das Finale der Bachschen Violinsonate in G-moll halte man etwa gegen Chopins Finale, um die Annäherungspunkte, aber auch die gänzliche Verschiedenheit in Stil und Farbe zu gewahren.

Die Form des Finale ist zweiteilig. Genau in der Mitte des 77 Takte langen Stückes (Takt 39) beginnt der zweite Teil in der Art einer Reprise, die zehn Takte lang den

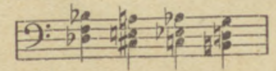
Anfang notengetreu wiederholt, dann aber vom Anfang abweichend sich den eigenen Weg sucht. Also ist die Formidee: Verschiedene Biegung zweier im Anfang gleich verlaufender Linien. Einen anderen Anhaltspunkt in dem Wirbel der Töne bietet die Stelle Takt 23—38, die mit ihrer breiten tonalen Des=dur-Fläche einen Ruhepunkt bilden, und in wirksamer Modulation die Rückleitung der Reprise vorbereiten, den Mittelpunkt des ganzen Stückes, Takt 39, wirksam herausheben.

Es ist in der folgenden Skizze der Versuch gemacht, für das bei der ersten Bekanntschaft tonal kaum klar begreifliche Stück eine vernünftige harmonische Basis zu finden, seine latenten Harmonien klarzustellen. Spielt man es mit diesen Harmonien, so verliert es natürlich seine wesentlichste Eigentümlichkeit, eben das unisono, das die harmonischen Zusammenhänge stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verwischt und verdunkelt. Gerade dadurch kommt der nächtliche, dämonische, unheimlich gespenstische, grauenhaft visionäre Zug in das Stück hinein. Für die Erkenntnis seiner Gestaltung, seiner trotz aller Phantastik vollkommen logischen Entwicklung werden die untergelegten Harmonien gute Dienste leisten; sie werden, richtig verstanden, auch dazu beitragen, das seltsame Stück beim Studium dem Gedächtnis leichter einzuprägen. Mit Bedacht sind die ersten 16 Takte nur in harmonischem Auszug gegeben, um diese Stelle, die sich im wesentlichen in der Reprise Takt 93—49 wiederholt, von zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu zeigen, die zumal für die Erkenntnis der merkwürdigen Sextakkord-Sequenz, Takt 9—12, 47—48, von Belang sind. Beim erstenmal, Takt 9—12, zeigt sich, wie durch eine unerwartete und ungewöhnliche Lagenänderung jedes zweiten Sextakkordes eine frappierende, seltsame neue Klangwirkung zustande kommt, indem die äußersten Spitzen der Akkorde zumeist in kleinen Nonen scharf dissonieren:



Man kann zwei ineinandergreifende Reihen von Sextakkorden annehmen, eine obere B=moll, As=dur, Ces=moll, ihr antwortend eine untere A=dur, G=dur, Ges=dur.

Bei der zweiten Aufzeichnung der Stelle (Takt 47) zeigt sich ihre Herkunft von einer alltäglichen Reihe chromatisch absteigender Sextakkorde:



wodurch Chopins glänzender Einfall des Lagenwechsels erst seine rechte Beleuchtung erhält.

Es folge nun die vollständige harmonische und konstruktive Ausdeutung des Stückes. (Siehe Notenbeispiel S. 232—240.)
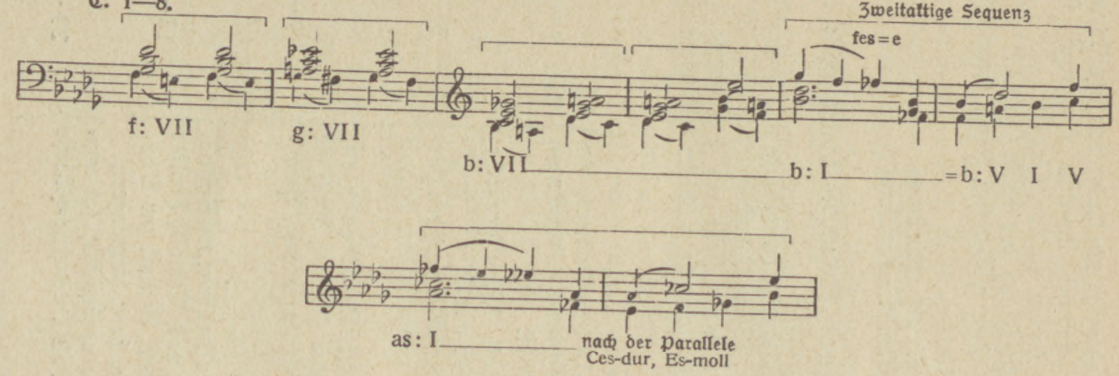
Auf Grund dieses Auszugs stellt sich das harmonische Geschehen und die Konstruktion dieses Stückes folgendermaßen dar:

I. Teil (Takt 1—38).

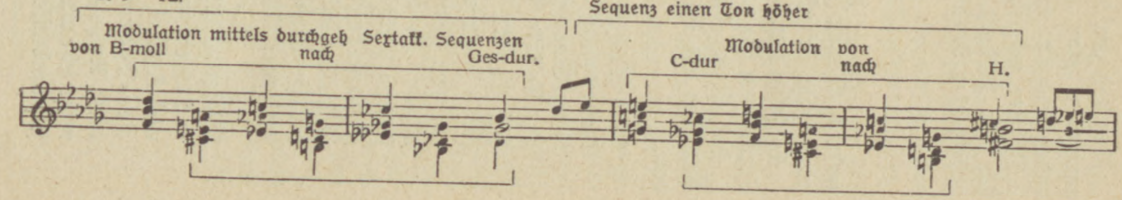
Anfang außerhalb der Tonart, eintaktige Sequenzen in F=moll, G=moll nach der Tonika B=moll.	Takt 1—4
Die Tonika B=moll, kaum erreicht, wird schon wieder verlassen, in Sequenzen: B=moll, As=moll, nach den Parallelen Ces=dur, Es=moll wieder B=moll flüchtig berührt.	" 5—8
Frappierende Sextakkordsequenzen, in seltsam schillernder Färbung durch die verschiedensten Tonarten eilend, Hauptstationen: B=moll, Ges=dur, C-moll H-dur.	" 9—12
Wiederum flüchtiges Berühren von B=moll, in Sequenz weiter nach C=moll, herüber nach As=dur, C=moll, B=moll zur Des=dur-Kadenz, die, breit hingelagert,	" 13—19
einen Ruhepunkt vorbereitet, der nunmehr sehr wirksam als Des=dur=Fläche sich ausbreitet.	" 20—30

Anfang außerhalb der herrschenden Tonart, in eintaktigen Sequenzen, F-moll, G-moll, B-moll.

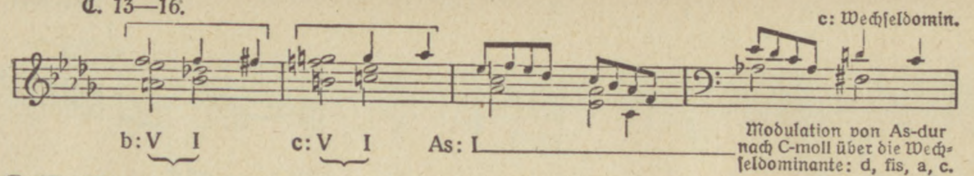
T. 1—8.
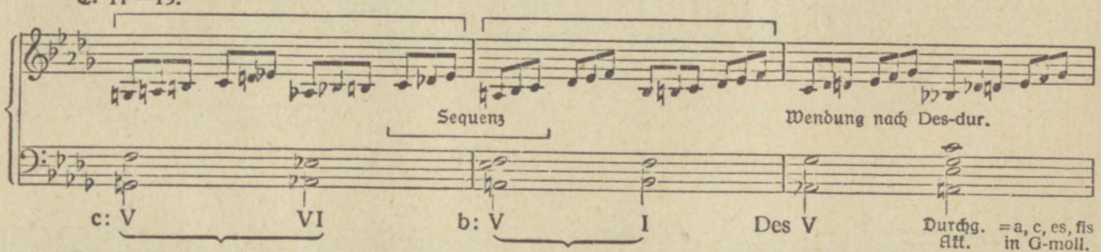


T. 9—12.



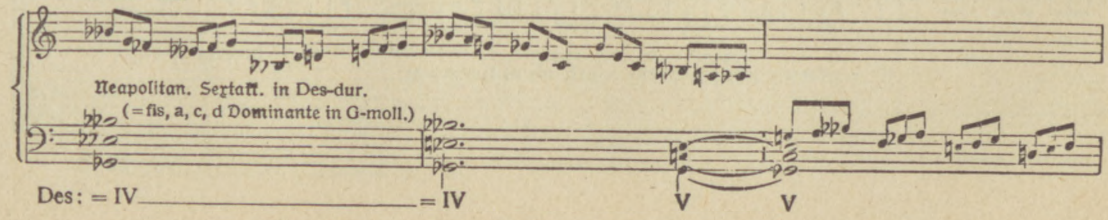
T. 13—16.
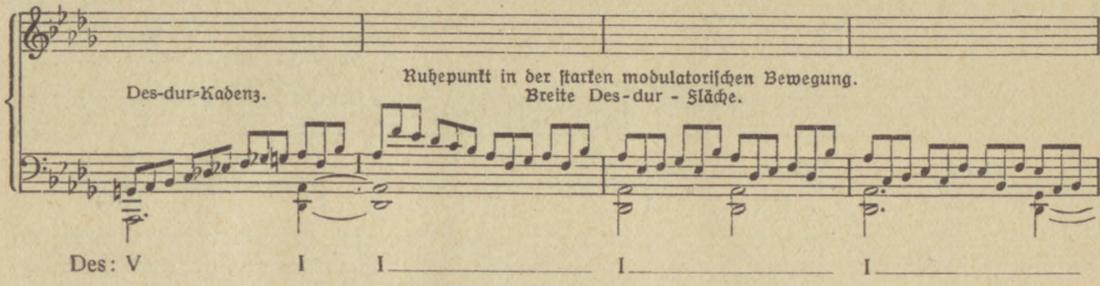


T. 17—19.



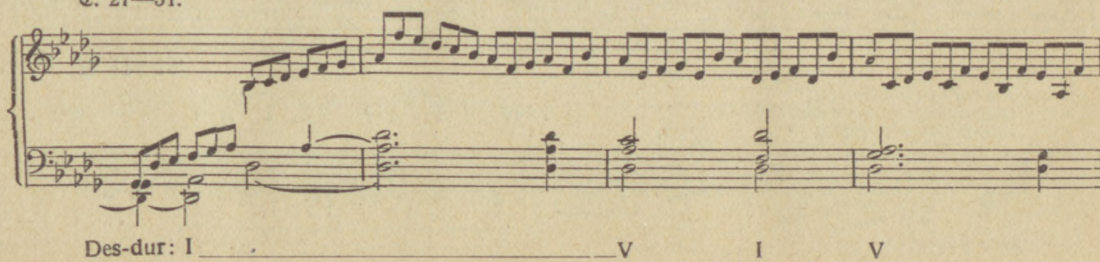
T. 20—22.



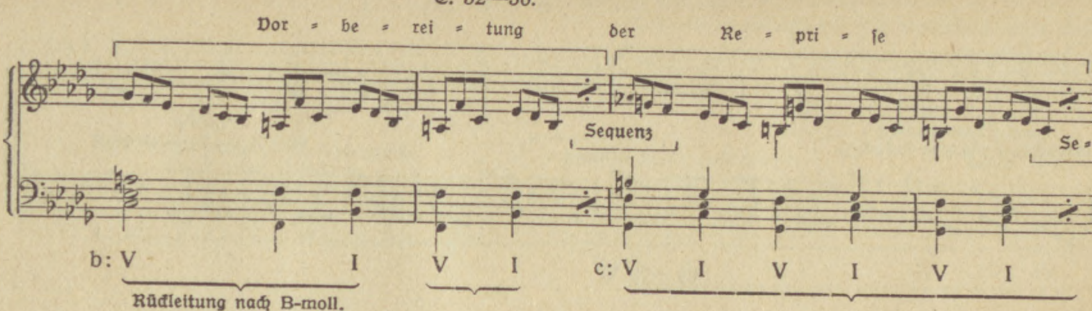
T. 23—26.
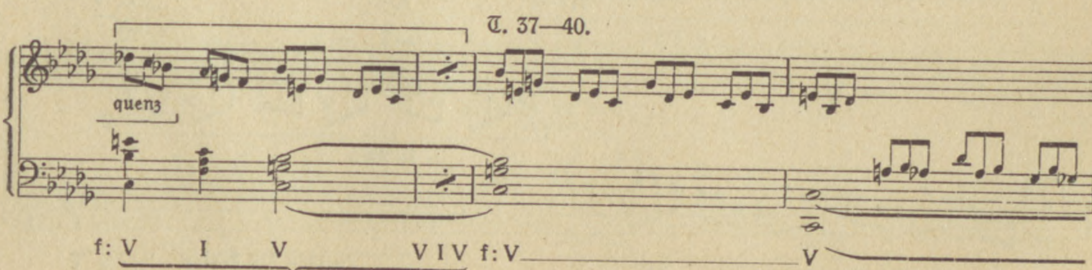


T. 27—31.
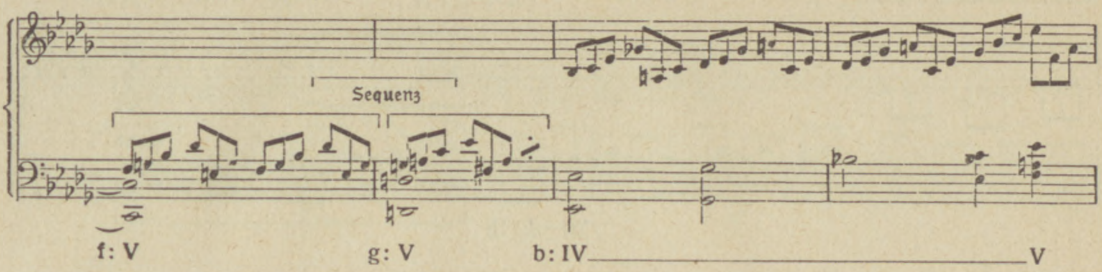


T. 32—36.



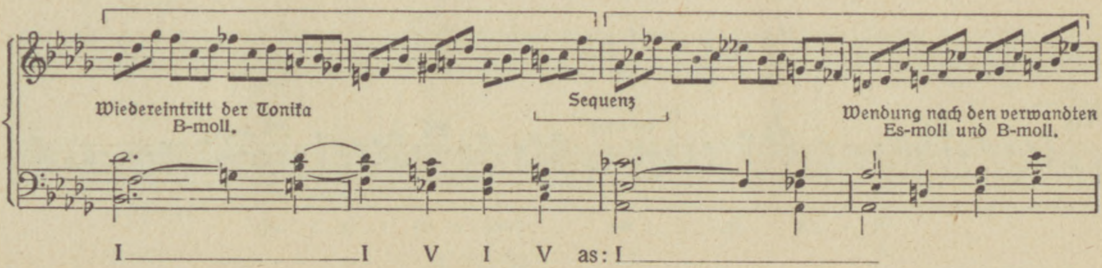
T. 37—40.
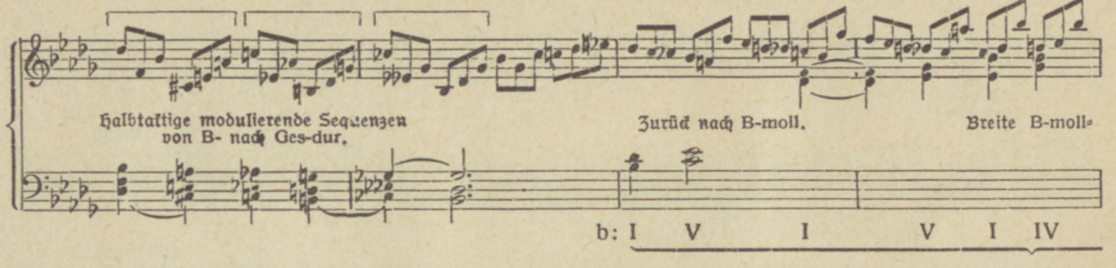


2. Teil. Anfang der Reprise. T. 41—44.
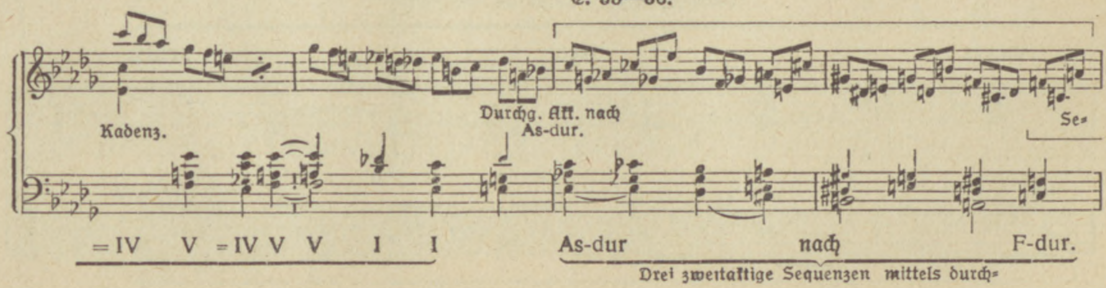


T. 45—48.
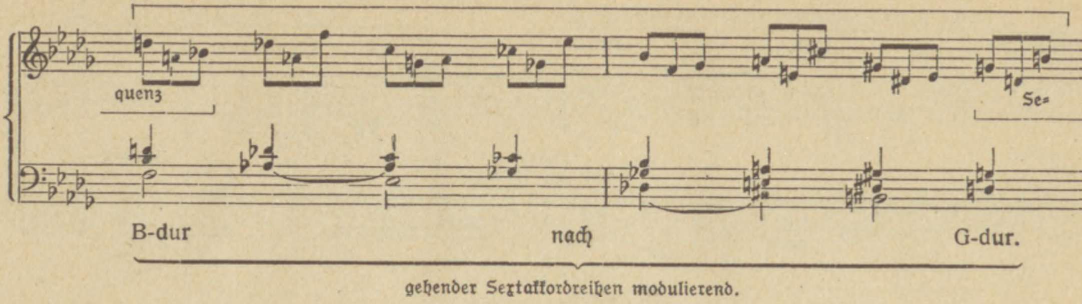


T. 49—52.
(Von hier an verläuft das Stück abweichend vom 1. Teil.)



T. 53—56.

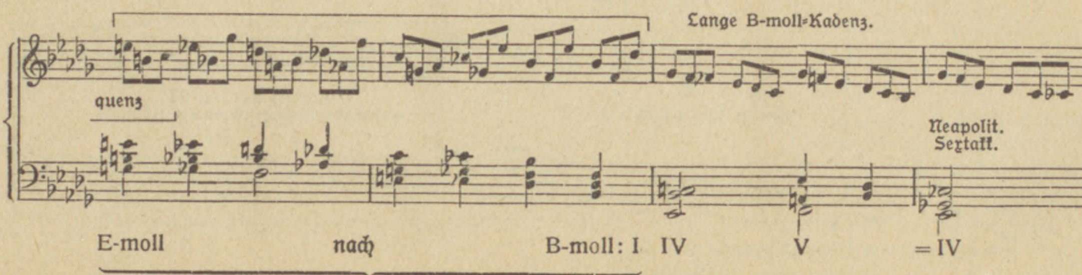


Drei zweitaktige Sequenzen mittels durch-

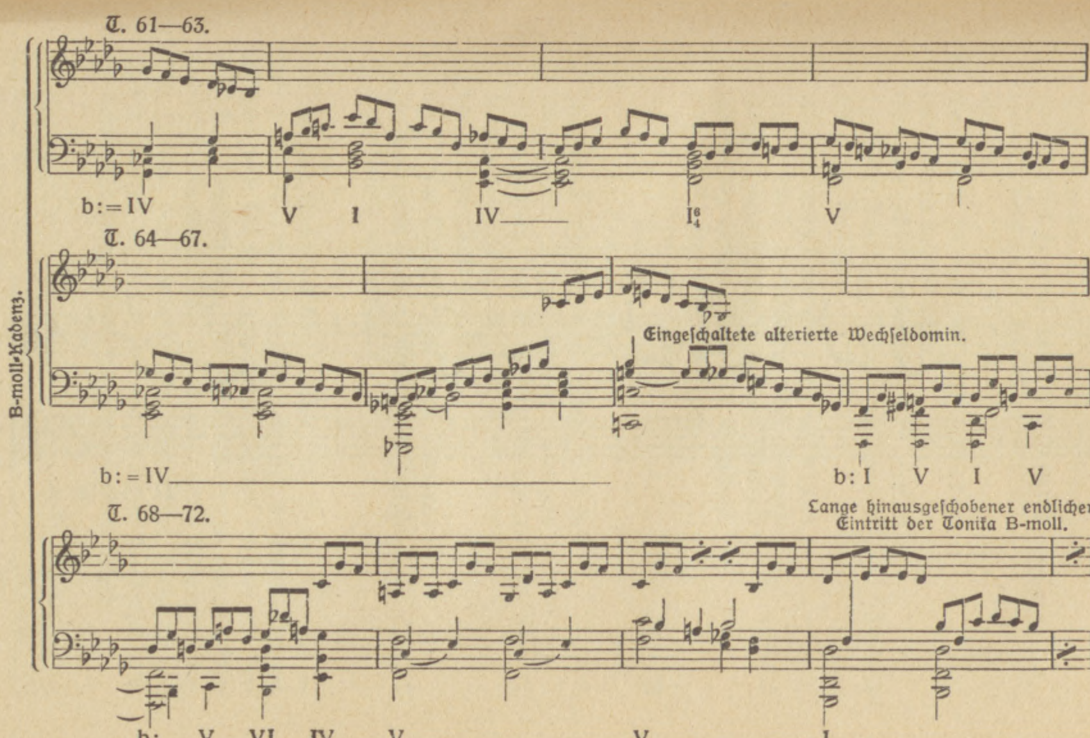


quenz
Se-
B-dur
nach
G-dur.
gehender Sextakkordreihen modulierend.

T. 57—60.
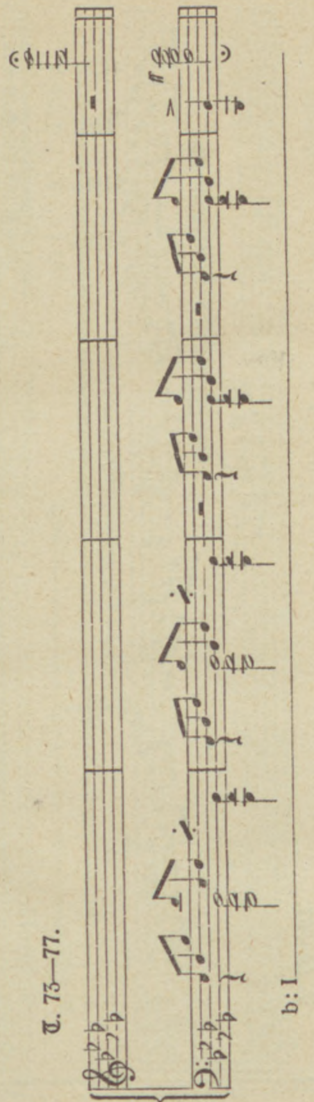


Lange B-moll-Kadenz.
quenz
Neapolit.
Sextakt.
E-moll
nach
B-moll: I
IV
V
= IV
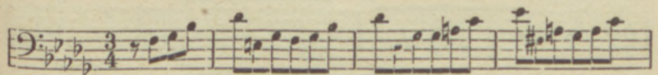


T. 61—63.
b: = IV
V
I
IV
I^6_4
V
T. 64—67.
B-moll-Kadenz.
Eingeschaltete alterierte Wechseldomin.
b: = IV
b: I
V
I
V
T. 68—72.
Lange hinausgeschobener endlicher
Eintritt der Tonika B-moll.
b:
V
VI
IV
V
V
I

T. 73—77.
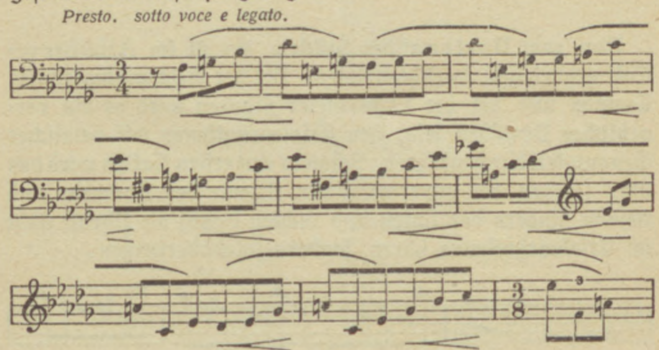


Vom Des=dur bereitet sich die Rückkehr zur Tonika B=moll vor (über B=moll, C=moll, F=moll), gleichzeitig zur **Reprise,** die den	Takt 31—38
II. Teil (Takt 39—77) einleitet, genau in der Mitte des Stückes.	
Genaue Wiederholung der ersten 10 Takte: F=moll, g, b, as, ces, Es=dur, Es=moll, b, Ges.	= 39—48
Abweichung vom Verlauf des ersten Teils durch Rückleitung nach B=moll. Breite B=moll=Kadenz, die den **Gipfelpunkt** des Stückes (Takt 51) einschließt,	= 49—52
abgelenkt durch Sequenzen: As=dur—F=dur, B=dur—G=dur, E=moll—B=moll.	= 53—58
Die vom Gipfel, Takt 51, allmählich in Kurvenlinie herabführen. Langes Festsetzen auf der im Abstieg erreichten B=moll=Kadenz, die zum Tiefpunkt des Stückes (Takt 67) führt,	= 59—71
Endlicher Eintritt der lange hinausgeschobenen Tonika, die bis zum Schluß unverändert vorherrscht.	= 72—77

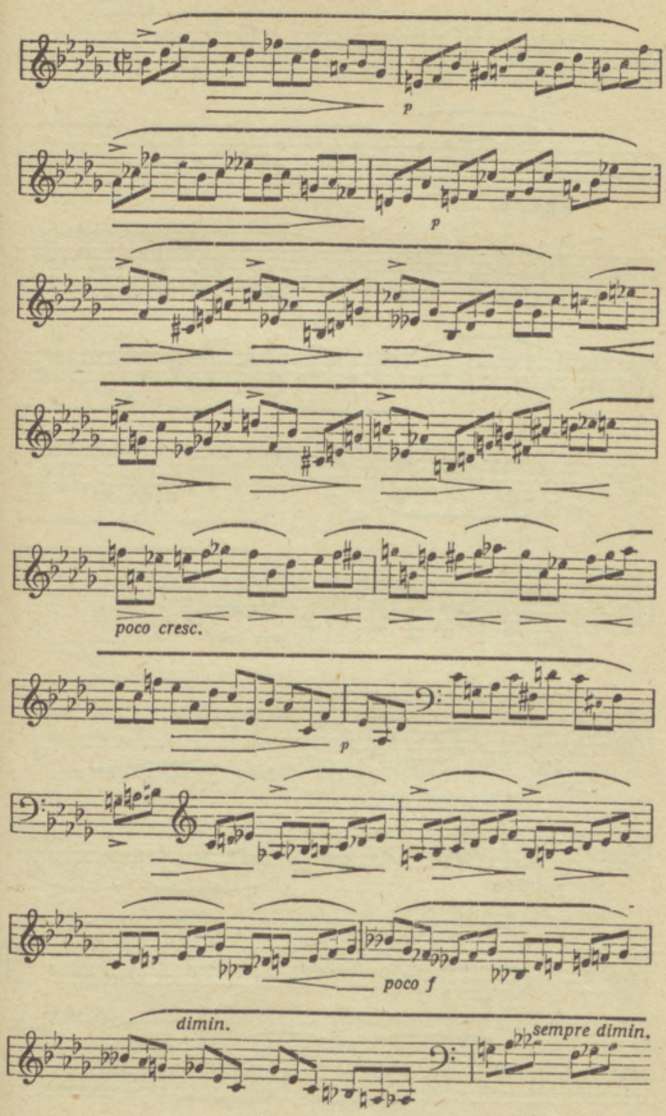
Nun zum Vortrag des Stückes. Es ist im Alla=breve=Takt geschrieben, in Achteltriolen. Bei der Geschwindigkeit des Tempos und bei der Lage vieler Figuren wird es ein vergebliches Bemühen sein, den Triolenrhythmus mit peinlicher Genauigkeit durchzuführen. Schon in den ersten Takten wird das Ohr (wegen der unvermeidlichen Akzente des Daumens und kleinen Fingers der linken und rechten Hand) die Phrase nicht im Triolenrhythmus hören, sondern folgendermaßen:

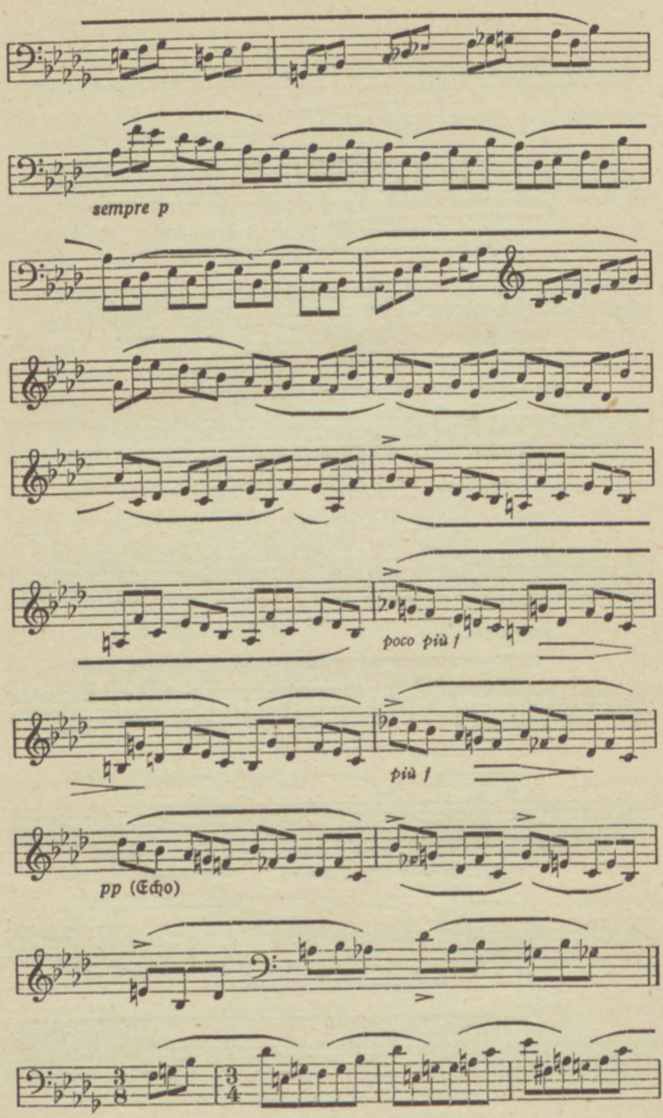


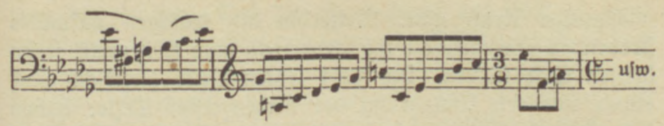
also eigentlich in einem sehr raschen $\frac{3}{4}$-Takt. An anderen Stellen werden die Achteltriolen, wie notiert, zur Geltung kommen. Es ist aber gerade jenes rasche, sprunghafte Her- über- und Hinüberwechseln ein echt Chopinscher Zug, der zur faszinierenden Rhythmik seiner Passagen viel beiträgt. Man fasse also solche Stellen nicht zu buchstäblich auf, die Korrektheit besteht hier im Gehorsam gegen den Geist, nicht gegen den Buchstaben. Man horche, belausche sich selbst und andere, singe sich die Stellen vor, lasse sie in der Klangphantasie erstehen, um den Geist der Notenzeichen lebendig werden zu lassen.

Die einzigen Vortragsbezeichnungen sind „sotto voce e legato" zu Anfang und ein verlorenes < > im 14. Takt. Es ist wohl selbstverständlich daß mit dem „sotto voce und legato" nur der allgemeine Charakter des Stückes angedeutet ist, und es dem Spieler überlassen bleibt, im einzelnen diese Grundfarbe zu variieren, mit dem Pedal zu färben, kleine crescendi und diminuendi sinnvoll zu verteilen. Dies kann bei einer so großen Fläche ganz gleichmäßig hinrollender Töne auf so verschiedene Art geschehen, daß es nicht ratsam scheint, eine bestimmte Bezeichnung als allein berechtigte festzulegen. Vielleicht wird es aber manchem Benutzer dieses Buches nicht unwillkommen sein, meine Auffassung dieses so außerordentlichen und schwer verständlichen Stückes kennenzulernen. Sie beansprucht nicht, irgendwelche bindenden Vorschriften zu geben, sondern will nur das Ergebnis aller über dies Stück angestellten Untersuchungen geben:









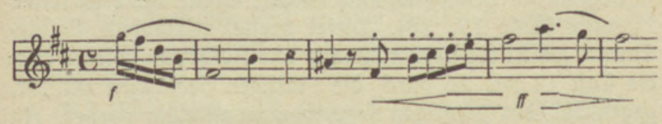
H-moll-Sonate. Op. 58

Erster Satz Allegro maestoso. In Sonatenform.

Exposition Takt 1—91.

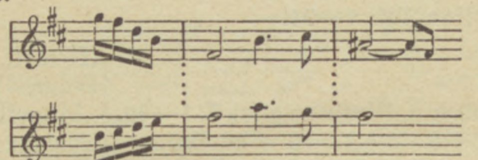
Hauptsatz u. Überleitungssatz T. 1—40. 8+8+6+6+2+10 = 40 Takte.	(H-moll, E-moll, F-dur, Fis-dur, H-moll-Trugschluß n. B-dur, D-moll, G-moll, Es-dur, D-dur.)
Seitensatz Takt 41—65. 8+8+4+5 = 25 Takte.	(D-dur.)
Überleitung z. Schlußsatz Takt 66—76. 4+6 = 10 Takte.	(E-dur, D-dur, G-dur, E-moll, D-dur, H-dur, A-dur, G-dur, A-dur, H-moll, D-dur.)
Schlußsatz Takt 76—91. 8+8 = 16 Takte.	(D-dur.)

Der erste Expositionsteil dieser Sonate fällt auf durch die außerordentliche Fülle und Breite des thematischen Materials. Das Hauptthema, sehr bestimmt in der scharfen Plastik seiner Umrisse, der Klarheit des Ausdrucks:



Energie, Zielstrebigkeit sprechen aus diesen Rhythmen. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Stückes die abwärts sausende Auftaktfigur, die dem fis des ersten Taktes

nachhaltige Kraft gibt. Weiterhin die trotzigen aufwärts strebenden staccati, die im crescendo zum Höhepunkt ff im dritten Takt führen. Die zwei letzten Takte gleichsam eine etwas variierte Umkehrung der beiden ersten Takte: haben diese fallende Tendenz, so jene steigende. Es wäre leicht mit wenigen Abänderungen die genaue Korrespondenz der beiden Hälften, die eine gleichsam als Spiegelbild der anderen aufzuweisen:



Chopin tat weise daran, seinem Thema diese Geschlossenheit und Logik zu wahren, ohne sie durch die genaue Übereinstimmung, wie soeben gezeigt, zu faustdick aufzutragen, und so an die Stelle einer geistvollen Andeutung etwas plump Affirmatives zu setzen.

Die Entwicklung des Hauptthemas streng periodenmäßig.

1. Periode T. 1—8. 4+4 Takte. (Kadenzen in H-moll, Fis-dur.)
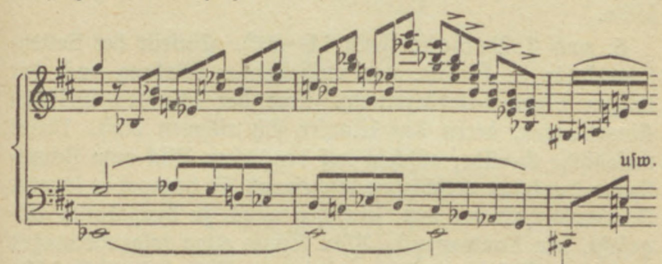
2. Periode T. 9—16. 4+4 Takte. (Kadenzen in E-moll, dann sequenzenartig steigend. E, F, Fis mit Wendung nach der Haupttonart H-moll. Das genannte Auftaktmotiv kommt hier zur Geltung.)

3. Periode T. 17—22. 2+4 Takte.

Beginn mit Trugschluß nach B-dur, anstatt des erwarteten H-moll (Takt 17, 18). Dieser breite, triumphale B-dur-Eintritt gleicht die Beschleunigung und Abkürzung wieder aus, die Takt 15 und 16 durch die 1taktigen Sequenzen entsteht, gegenüber den 2taktigen Sequenzen unmittelbar vorher. An dieser Stelle schon beginnen die Verwicklungen der Konstruktion. Es kann auch das B-dur (Takt 17, 18) aufgefaßt werden als Ende und Krönung der zweiten Periode, anstatt als Anfang der dritten. Takt 18 als Antwort auf Takt 17 führt von B-dur in das Gebiet von G-moll. Takt 19 jedoch springt mit dem fz-Trugschluß von G-moll wieder ab nach D-moll hinüber. Gleichzeitig beginnt die aus dem Anfangsauftakt (Takt 1) bekannte $\frac{1}{16}$-Figur nun in unablässigem Fluß das ganze Tongefüge zu durchdringen. Takt 20—22 Trugschluß von D-moll nach Es-dur und Rückleitung von Es-dur nach D-moll. Die Sechstaktigkeit dieser Periode wäre am einfachsten zu erklären als Dehnung einer 4taktigen Phrase, die man erhält, wenn man die Takte 20, 21 überspringt.

4. Periode (Takt 23—31) nur scheinbar 6taktig, am Ende verkürzt, indem durch den Es-dur-Trugschluß Takt 29 der letzte Zweitakt der vorhergehenden Phrase (normal 4×2 Takte) abgeschnitten erscheint.

In der glänzenden Es-dur-Fanfare (Takt 29, 30) ist jedoch das 2taktige ostinato-Motiv der ganzen Periode wenn nicht tatsächlich ausgedrückt, so doch latent. Man könnte es etwa in folgender Art hinzukontrapunktieren:
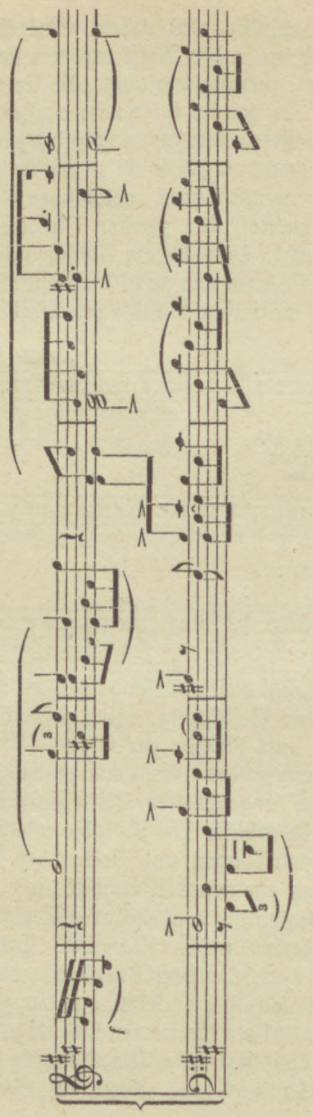


Das harmonische Gefüge der Takte 22—29 wird klar ersichtlich, wenn man nur den Part der rechten Hand betrachtet mit ihren kanonischen Nachahmungen: D-moll und G-moll, am Schluß (Takt 29) plötzlich nach Es-dur umgebogen. Die chromatische Figur der linken Hand ist entstanden aus der Auftaktsfigur zu Takt 1.

Jetzt erklärt sich auch das Es-dur als Abschweifung in einer breiten D-moll-Fläche, die von Takt 22—40 reicht und in der Mitte sehr glücklich durch eine 2taktige Ausbiegung nach Es-dur unterbrochen wird.

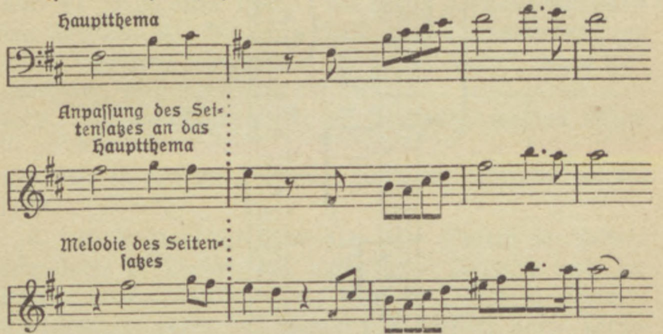
5. Periode (Takt 31—41). Der Abstieg von dem schmetternden Es-dur (Takt 29) zu dem ruhigen Fluß des Seitensatzes, Takt 41. Diese Überleitung bereitet den Gesang des Seitensatzes auf die schönste Art vor, indem sie die bis zu Takt 30 angesammelte Energie sich allmählich ausströmen läßt in einer weit geschwungenen Passage in Sechzehnteln, auch die unruhige Harmonik allmählich zur Stetigkeit bringt auf dem Orgelpunkt A. Die ganze Überleitung im Sinne von D-moll aufzufassen. Ihre Verlängerung auf 10 Takte bringt die elegante Wölbung des Bogens herbei und das wirkungsvolle Hinabgleiten von der Höhe, das dem Eintritt der Melodie Takt 41 so zustatten kommt. Die beiden überschüssigen Takte sind Takt 39, 40. Die ganze Stelle zeigt die Anwendung des (nach Riemann) sogenannten „Generalauftakts", eines weit gedehnten, hier mindestens auf vier Takte verlängerten Auftakts. Ihr auftaktiges Wesen soll die Passage wahren, indem sie gleichsam ohne taktmäßige Gliederung als eine einzige große Arabeske in weitem Schwung hinrollen dekorativ wirken sollte.

6. und 7. Periode (Takt 41—56). Eintritt der Seitensatzmelodie in D-dur, von aufhellender Wirkung nach der langen D-moll-Vorbereitung. Eine der schönsten lyrischen Eingebungen, deren das Klavier sich rühmen darf. Dieses melodische Gebilde, obschon auf den ersten Blick vom Hauptthema durchaus verschieden erscheinend, ist dennoch in innerer Verwandtschaft mit ihm, sein Gegenstück, ja buchstäblich aufgefaßt, sein Kontrapunkt. Man könnte etwa folgendermaßen die beiden Melodien zusammenbringen. (Notenbeispiel S. 249.)

Der Keim der Verwandtschaft liegt wohl in den ersten Takten beider Melodien, im Rhythmus, so daß wahrscheinlich die erste Melodie den Anstoß zur Erfindung der zweiten gegeben hat. Es wird hier an noch dunkle musikpsychologische Fragen gerührt, das unbewußte Arbeiten des Geistes, der an schon Vorhandenes sich anlehnt, die Fantasie an einen festen Hebelpunkt gestützt dann arbeiten läßt, und so durch Spielen mit dem schon vertrauten Tonstoff, durch Umbiegen und Variieren etwas anscheinend Neues erhält, dessen Verwandtschaft mit dem Früheren oft ganz verwischt sein kann, ohne

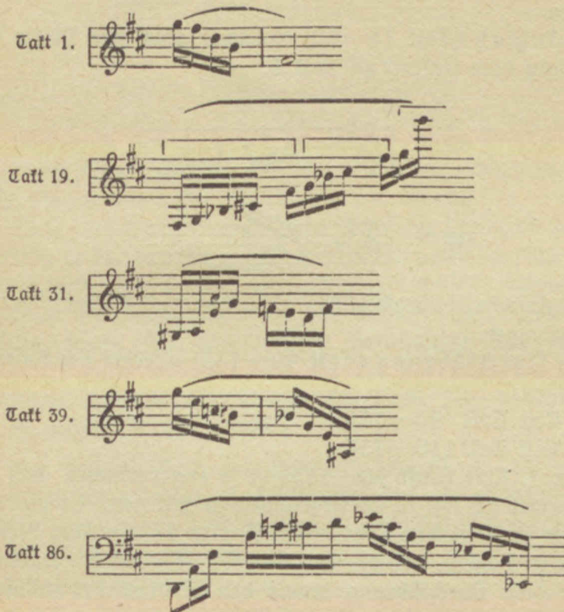


daß sie darum minder real wäre. Eine Grundfrage alles organischen Bildens in der Musik eröffnet sich hier, die wohl eine nähere Untersuchung verlangt, die sie bisher noch nicht gefunden hat. Es sei im folgenden versucht, diesen (wahrscheinlich unbewußten) Umwandlungsprozeß des einen Themas in ein ganz anderes anschaulich zu machen durch die Einschaltung eines vermittelnden melodischen Gebildes, das den melodischen Grundstoff der zweiten Melodie dem Rhythmus der ersten anpaßt. Von diesem Zwischengliede zur Melodie des Seitensatzes ist dann nur noch ein kleiner Schritt zu machen durch die leicht ersichtliche rhythmische Umbildung:
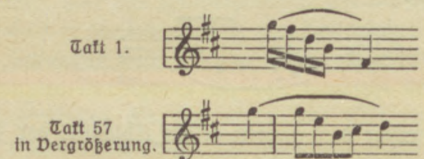


Die Entwicklung dieses Gesangsthemas ist durchaus ohne Komplikation der Gestaltung, rein aufs Melodische gestellt, das nun auch aufs schönste zur Geltung kommt. Von herrlicher Klangwirkung der zweistimmige Satz, der vom Pedal und gelegentlich angedeuteter Mittelstimme (Takt 44, 45) Fülle und Farbe erhält: Die Melodie wiegt sich in der Höhe über dem leichten Wogen und Rollen der Triolenarpeggien. Von Takt 56 an ein neues Klangbild, wie Flöte und Harfe, Melodie und Begleitung in die höheren Regionen der Klaviatur gehoben. Wiederum neues Klangbild Takt 61. Schließlich greift die Figur Takt 66 auf den Überleitungsabschnitt Takt 31 ff. zurück, der seinerseits sich herleitet aus der Figur Takt 18, 19, die letzten Endes auf den figurierten Auftakt zu Takt 1 zurückgeht. Es seien auch diese figuralen Wandlungen durch Gegenüberstellung veranschaulicht. Sie zeigen, daß Chopin für die subtile

Beethovensche thematische Arbeit durchaus Sinn und Verständnis hatte. Auch in der Durchführung wird von dieser Reihe verwandter Figuren noch zu reden sein:



Vergl. auch Takt 76.

Beim zweiten Abschnitt des Seitensatzes (Takt 57) sei die Verwandtschaft der Melodie mit dem Auftaktmotiv Takt 1 angemerkt und mit der von ihr abgeleiteten Reihe, wie oben dargelegt:



Der glatte Fluß der Melodie des Seitensatzes (8+8+4 +5 Takte) wird Takt 65 durch einen überschüssigen 5. Takt
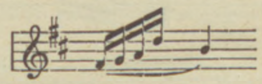
unterbrochen, an den sich eine Parallelstelle zu Takt 31 ff. anschließt, die in 10 Takten (8 + 2 Takte Dehnung) zu der außerordentlich schönklingenden Kadenz Takt 74, 75 führt, die den

Schlußsatz (Takt 78—90) einleitet. Auch sein Motiv ist abhängig vom Auftakt zu Takt 1.

Takt 1.



Takt 76.
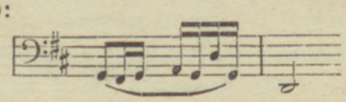


Die einfache Konstruktion (8 + 8 Takte) verlangt keine näheren Erörterungen.

Die Durchführung (Takt 90—135) gliedert sich folgendermaßen:

1. Teil Takt 90—115.
2. Teil Takt 115—135.
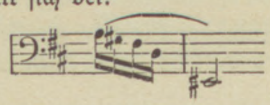
Der 1. Teil (Takt 90—115) ist so eng verknotet, daß es sehr schwer ist, ihn in Einzelgruppen zu zerlegen. Es gibt in der Tat in sämtlichen Chopinschen Werken keine andere Stelle, die in so dichtem, polyphonem Gewebe gehalten ist. Dadurch macht diese Durchführung etwas den Eindruck des mühsam Gearbeiteten. Chopin wollte offenbar zeigen, daß er sich auch auf verwickelte Polyphonie verstehe; nichtsdestoweniger fällt diese Stelle aus dem Stil des Stückes. Sie in der Götterdämmerung oder in einem Richard Straußschen Musikdrama zu finden, würde man sich nicht wundern. Das vorwärtstreibende Motiv:

Takt 88.
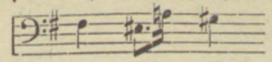


(Takt 88) beherrscht den ganzen ersten Abschnitt der Durchführung. Ihm gesellt sich bei:

Takt 93.
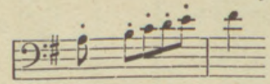


(Takt 93) vom Anfang des Hauptthemas herkommend. Ferner auf Takt 85 zurückgehend auf das Hauptthema Takt 2 weisend.

Takt 92.



Takt 97.



Schließlich hat noch die gewundene rasche Baßfigur von Takt 96 in der Durchführung ihre Bedeutung. Sie geht zurück auf Stellen wie Takt 19, 21, 31, 39, 66, 86.

Diese fünf Motive werden nun gründlich durcheinander gerüttelt, in der Art einer kontrapunktischen Fantasie, ohne einen erkennbaren bestimmten Plan. Immerhin wird es nützlich sein, auch für das Auswendiglernen und Behalten der verwickelten Stelle, wenn die harmonischen Beziehungen klar erkannt sind. Es folge deswegen hier ein auf das einfachste zurückgeführter harmonischer Auszug der Takte 90—115. (Siehe Notenbeispiel S. 254—256.)

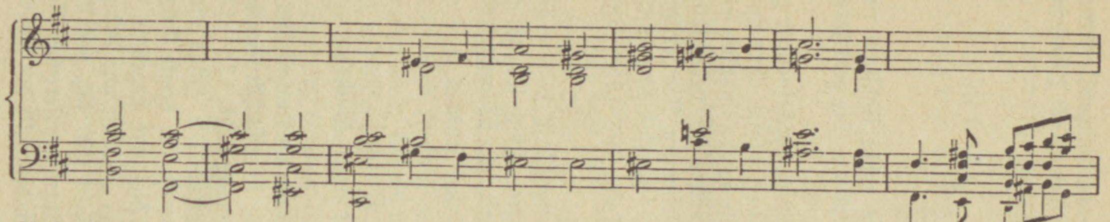
Der zweite Teil der Durchführung (Takt 115—135), von kontrapunktischen Verwicklungen frei, stützt sich auf ein Motiv des Seitensatzes, das zuerst Takt 56, 57 aufgetreten war. Plan des Aufbaus:

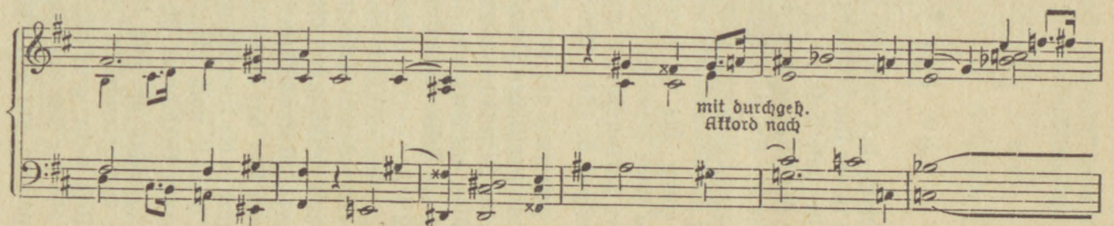
2 + 4 + 2 Takte. (Des-dur.)
4 + 2 + 2 „ (Es-dur.)
4 „ (C-moll, B-moll, H-dur.)
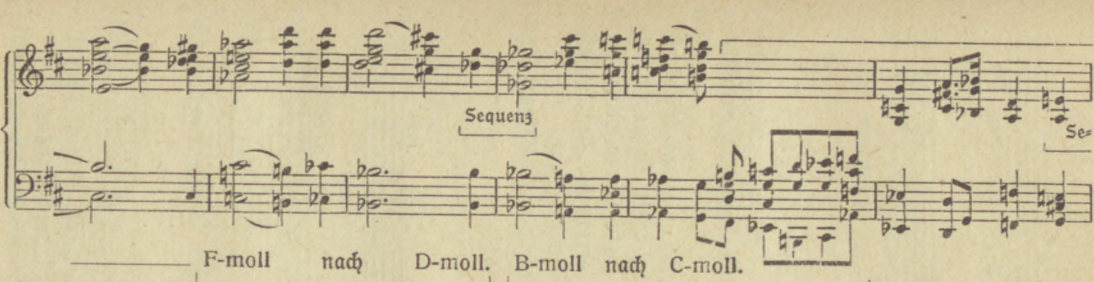
Die ersten beiden Teile in breiten tonalen Flächen.
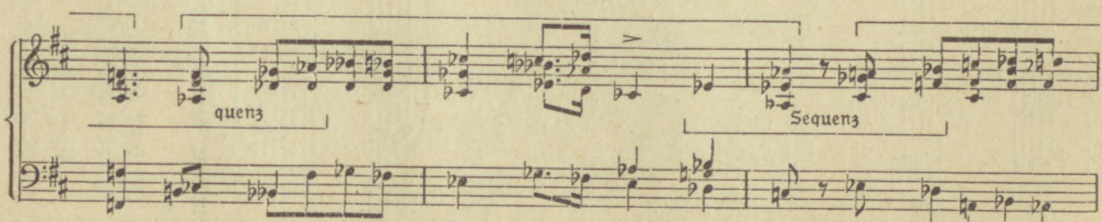
Ganz unauffällig setzt die
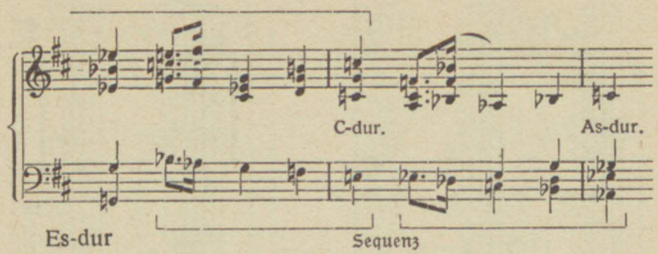
Reprise (Takt 135) ein. Ähnlich wie in der B-moll-Sonate wird auch hier das Hauptthema in der Reprise übersprungen und sofort in die Überleitung zum Seitensatz (Takt 135—148) über Fis-moll nach H-dur eingetreten. Die Folge dieses abgekürzten Verfahrens ist, daß nunmehr der breite Gesang des Seitensatzes als das eigentliche Ziel und Ergebnis der langen und verwickelten Durchführung erscheint und dadurch einen Reiz mehr gewinnt. Im übrigen hält sich von Takt 149—196 der Satz durchaus an die korrespondierenden Teile der Exposition, nur daß jetzt H-dur an die Stelle des früheren


H: I =fis: IV I V V V V h:=V =V V h:V I V I IV


mit durchgeh.
Akkord nach
I nach fis: V I nach gis: IV V
F: V


Sequenz
Se-
F-moll nach D-moll.
B-moll nach C-moll.
C-moll nach D-moll.


quenz
Sequenz
Ges-moll nach As-dur.
B-moll nach
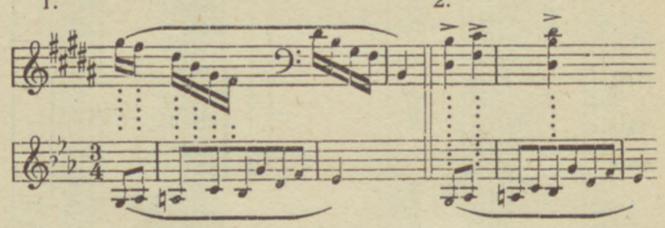


D-dur getreten ist. Eine kurze, jeder Verwicklung bare Coda (Takt 196—202) führt den Satz mit dem breit aufgerollten H-dur-Akkord ohne jede Umschweife zum klanglich glanzvollen Ende.

Der zweite Satz (Scherzo molto vivace) knüpft in doppelter Weise an die Schlußtakte des ersten Satzes an, erhält von ihnen gleichsam den Anstoß. Sein Thema entspringt:

1. einer Umkehrung der abwärts gerichteten, den Schlußabschnitt des 1. Satzes beherrschenden Figur.
2. einer Verkleinerung des vorletzten und drittletzten Taktes im 1. Satz.

Man vergleiche:



Aufbau des in großer dreiteiliger Liedform gestalteten Satzes:
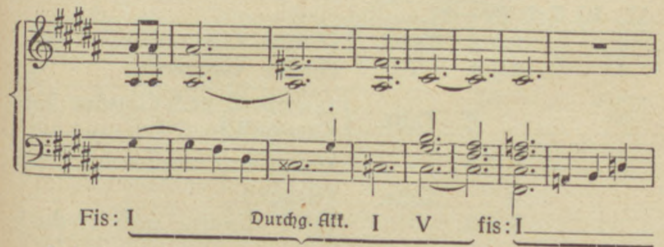
I. A) Takt 1—60.
- a) 8+8 Takte. (Es-dur.)
- b) 8+8 " (G-moll, F-moll über C-moll nach Es-dur.)
- c) 8+8+(8+4) T. (Es-dur.) 12 Takte Coda.
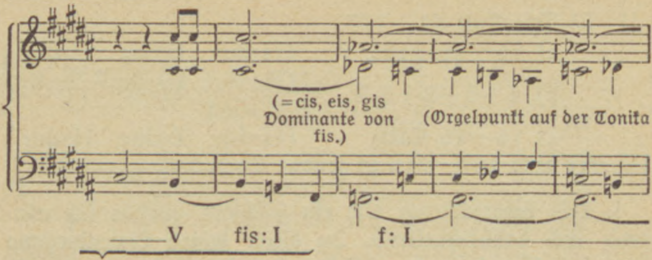
II. B) Trio Takt 61—157.
- a) 16+16 Takte. (H-dur, E-dur, H-dur.)
- b) 8+8+8+8 T. (Fis-dur, Fis-moll, F-dur, A-dur.)
- c) 16+16 Takte (H-dur, E-dur, H-dur.)
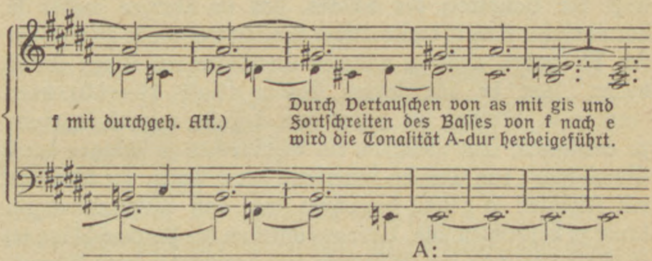
III. A) Takt 157—216 ist genaue Wiederholung von Teil I.

I. Das Scherzothema wie ein Fischlein, graziös sich windend und dahinschnellend. In dieser feinen Linienbiegung liegt der Hauptreiz des Stückes, das im übrigen weder in harmonischer noch in konstruktiver Hinsicht irgendwie ungewöhnlich ist, daher auch zu näheren Ausführungen keinen Anlaß bietet. Nur in den letzten Takten (Takt 47—60) beim crescendo beginnt die Figur dem $\frac{3}{4}$-Takte reizend kapriziös zu entfliehen, ihm gleichsam ein Schnippchen zu schlagen durch Einmischung von Triolen innerhalb der $\frac{3}{4}$-Takte, die übrigens mit Akzenten so genau bezeichnet sind, daß Mißverständnisse kaum zu befürchten sind. Überaus wirksam die Paukenschläge im ff (Takt 57—60), die im Verein mit Trompeten- und Hörnergeschmetter das zierliche und heitere Spiel zum Ende bringen.

II. Ein geruhsames, idyllisches Trio bildet mit seinen langen Haltetönen, der zart und fein singenden Melodie einen starken Gegensatz zu dem beweglichen Scherzo. Wie Klarinetten, Fagotte, Hörner. Der erste Satz in Beethovens Pastoral-Sonate op. 28 hat viel Ähnlichkeit mit diesem Chopinschen Trio, das gleichwohl seine persönliche Note wahrt, zumal in den entzückenden Modulationen des mittleren Teils (Takt 93—109): Wie Fis-dur, Fis-moll, F-moll und A-dur einander ablösen, ist meisterlich. Hier folge der harmonische Auszug der Takte 93—112:







Takt 154 wird der Übergang vom H=dur des Trio zum Es=dur des Scherzo vollzogen durch den schon des öfteren bei Chopin aufgewiesenen Kunstgriff: Unisonogänge leiten direkt in die neue Tonart hinein.

Der dritte Satz (Largo) in der großen dreiteiligen Liedform A B A in folgender Einteilung:

I. A) Takt 1—28.

4 Takte Einleitung	(n. H=dur hineinmodulierend).
8+4+12 Takte.	(H=dur, Fis=dur, Cis=moll, H=dur m. Ausweichungen zum Schluß.)

II. B) Takt 29—97.

8+8 Takte.	(E=dur, Gis=moll.)
8+8 =	(E=dur, Gis=moll.)
8 Takte.	(Gis=moll nach Gis=dur über Cis=moll.)
8+2 =	(Gis=dur, F=moll nach E=dur).
8 Takte.	(E=dur.)
8+4 =	(über Cis=dur nach H=dur).
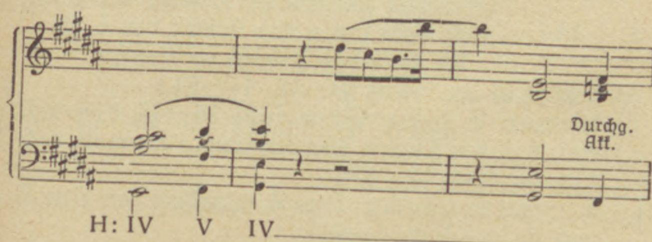
III. A) Takt 97—119.
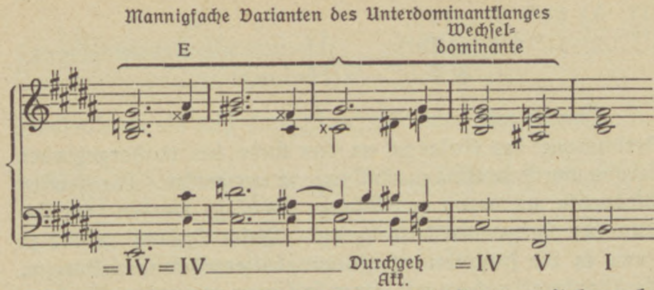
4+10 Takte. (H=dur mit Ausweichungen.)
8 T. Coda (H=dur.)

I. Ähnlich wie beim Scherzo ist auch hier die unmittelbare Verbindung des Anfangs an das Ende des vorhergehenden Stückes durch deutlichen Anklang zu vermerken. Die starken Oktavrufe mit denen das Scherzo abschloß, werden zum Beginn des Largo direkt fortgesetzt. Dieser Anfang gehört zu jenen in die Haupttonart hineinmodulierenden Einleitungen, die Chopin ab und zu mit seiner Zeit ganz neuartiger Wirkung verwendete. Hier hängt die Wirkung an dem C=dur (Takt 3), das zum neapolitanischen Sextakkord von H=dur umgedeutet, dem Eintritt eben dieses H=dur einen besonders farbigen Schmelz gibt.

Das ganze Stück im Wesen seiner Themen und ihrer Ausführung lyrisch, im Sinne der Chopinschen Nocturnes. Der ganze erste Hauptteil rein melodische Entfaltung, homophon: Solo mit akkordischer Begleitung, die in ihrem Wechsel von Baß und Tenorlage eine Sonorität nicht gewöhnlicher Art im Gefolge hat.

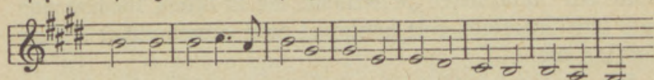
Bei der Wiederholung der Anfangsmelodie (Takt 17) Auszierung durch eine ostinate Mittelstimme, Glockentöne fis und gis. Der Abgesang, Takt 20—28, bringt verändertes Klangbild: Die fließende Diskantmelodielinie wird ersetzt durch ein dialogartiges arioso, die rhythmische homophone Begleitungsformel macht einem streng vierstimmigen Akkordgefüge Platz. Die farbig abgestufte Schlußkadenz in H=dur (Takt 20—27) möge der folgende Auszug in ihren harmonischen Zusammenhängen verständlich machen:





Der 12taktige Abschnitt, Takt 17—29, ist zu verstehen als Zusammensetzung von (8+2) Takten und 2 Takten Modulation von H=dur nach E=dur (Takt 27, 28). Die zwei überschüssigen Takte wären Takt 20, 21.

II. Der Mittelsatz (Takt 29—97) ist eine mit lyrischen Akzenten versetzte, in weiche Farbtöne getauchte Choralfiguration. Der ersten choralmäßigen Strophe, deren melodische Substanz man wie folgt angeben kann:



folgt eine etwas freiere Improvisation (Takt 36—43). Dies der Formgedanke des ganzen Mittelsatzes. Er wiederholt sich viermal, mit Varianten in der Modulation beim dritten Male. So würde also (wenn a = Choral, b = Improvisation gesetzt wird) das Schema des Mittelsatzes sein. (Siehe nebenstehende Abbildung.)

a	b
a	b
a^1	b^1
a	b^2

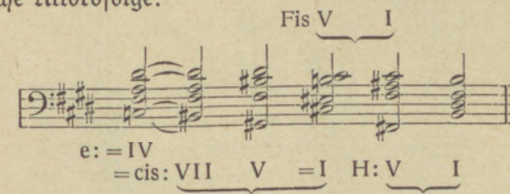
Choral und Improvisation verschlingen sich ineinander jedesmal im 9. Takt, der gleichzeitig Ende von a und Anfang von b ist.

Die Harmonik ist leicht verständlich:

a) steht in E=dur. (Takt 29—36, 44—51.)
b) kadenziert in E=dur, Gis=moll (T. 36—43, 51—59).
a_1) moduliert von H=dur über Fis=moll, Cis=moll nach Gis=dur (Takt 60—67).
b_1) kadenziert in Gis=dur, F=moll, moduliert von F=moll nach E=dur (Takt 67—77).

Nur der Abschnitt b_2 ist schwerer verständlich (T. 86—98).

Die hier folgende Analyse ergibt als letzten Extrakt die einfache Akkordfolge:



die eine Modulation von E=moll nach H=dur darstellt.

Diese Akkordfolge ist mit Durchgangsakkorden, Ausbiegungen nach anderen Tonarten hin verschleiert und reich ausgeziert, wie die Skizze ausweist. (Siehe Notenbeispiel S. 262.)

III. Die Reprise (Takt 98ff.) wiederholt den ersten Hauptteil etwas abgekürzt und reicher begleitet. Eine weich verfließende, zarte Coda (Takt 112—119) beschließt den Satz.

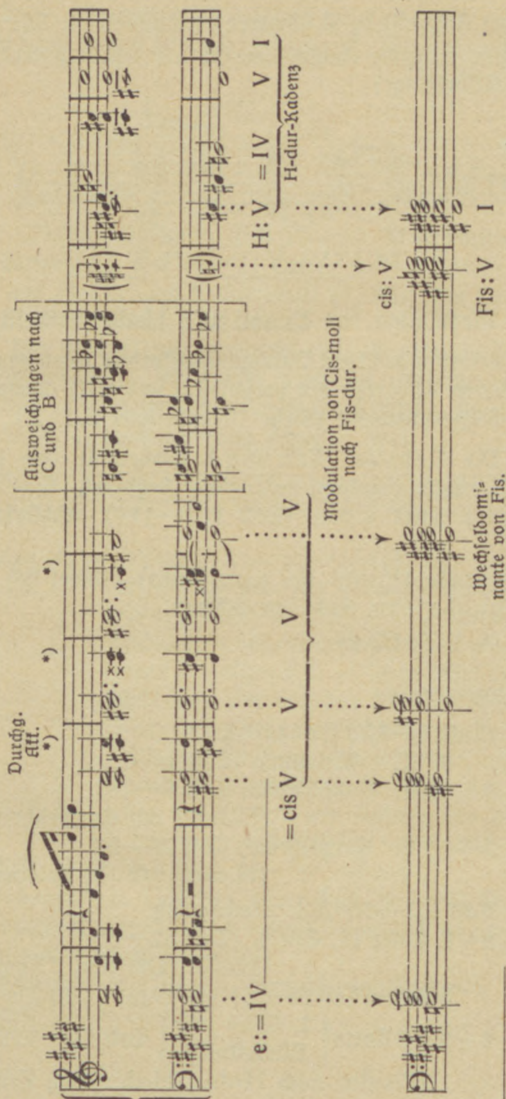
Das Finale (Presto ma non tanto) bedient sich einer großen Rondoform nach dem Schema:

A B A B A Coda.

Im einzelnen:

I. A) (Takt 1—52.) Hauptsatz.
8 T. Einleitung (Takt 1—8.
8+12 T. Hauptthema, Takt 9—28).
(H=moll mit Ausweichungen.)
8+16 T. Hauptthema, Takt 28—52.
(H=moll mit Ausweichungen).

II. B) Takt (51—100.) 1. Zwischensatz.
8+8 Takte (1. Glied). (Takt 52—68.)
(H=dur, Dis=dur, Dis=moll.)
8 Takte (Takt 68—75.) (Dis=moll nach Fis=dur.)
8+8+8 Takte {2. Glied und Rückleitung.} Takt 76—100.
(Fis=dur nach H=dur, H=dur nach E=moll.)



*) cis V viermal angeschlagen mit trennenden Durchgangsakkorden.

III. A) Takt 100—143 = Teil I, nur in E-moll anstatt H-moll.
8+11 Takte, Hauptthema. (Takt 100—119.)
(E-moll mit Ausweichungen.)
8+16 Takte Hauptthema (Takt 119—143.)
(E-moll mit Ausweichungen.)

IV. B) (Takt 143—207.) 2. Zwischensatz, Variante und Erweiterung des 1. Zwischensatzes).
8+8 Takte (1. Glied). (Takt 143—159.)
(Es-dur, G-moll und G-dur nach C-moll.)
8 Takte (Takt 159—168). (C-moll, Es-dur.)
8+8 „ (2. Glied). Takt 167—182.
(Es-dur nach As-dur, As-dur nach Des-dur.)
8+8+8 Takte, Takt 183—207.
(As-dur, A-dur, H-moll.)

V. A) (Takt 207—254.) Zweite Reprise.
8+11 Takte Hauptthema. (Takt 207—226.)
(H-moll mit Ausweichungen.)
8+8+12 Takte Hauptthema. (Takt 226—254.)
(H-moll mit Ausweichungen.)

VI. Coda. (Takt 254—286.)
8+(8+1)+3 Takte (Takt 254—273.)
(H-dur, Cis-moll, Dis-moll, Cis-moll, H-dur.)
8+5 Takte (Takt 274—286) (H-dur.)

Die gewaltige, hinreißende Wirkung dieses Stückes ist zum wesentlichsten Teile in dem es feurig durchpulsenden Rhythmus zu suchen. Ohne eigentliche Ruhepunkte schreitet, ja stürmt es unablässig vorwärts, manche Strecken in ruhiger Entschlossenheit durchmessend, andere in kühnem Anprall, schwere Hindernisse keuchend überwindend, ebene Strecke mit spielerischer Eleganz durcheilend, bis zu dem mächtigen Schwung und dem jauchzenden Siegesruf der triumphalen Coda.

I. (Takt 1—52.)

Die Einleitung (Takt 1—8) drückt gleichsam im Extrakt, in der Art einer Überschrift den Inhalt des ganzen musikalischen Geschehens aus: Ein jauchzender Siegesruf.
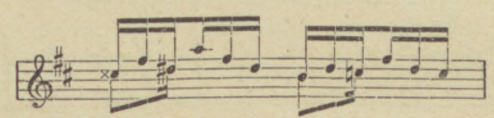
Das Hauptthema (Takt 9—28) von einer erstaunlichen Plastik und Eindringlichkeit, die einerseits in seinem vorwärts strebenden Rhythmus begründet ist, andererseits in seinem meisterlichen Aufbau. In drei Terrassen, auf H, D, Fis steigt der Viertakter hinan, hält sich dann 8 Takte lang in der Gegend des Höhepunkts (fis, e, d, cis, g, fis) auf und steigt langsam in Halbtönen wieder auf die Tonika hinab.

Eines besonderen Studiums wert die verschiedenen Fassungen dieses Hauptthemas, durch Varianten in der Begleitung. Es ergeben sich so nicht weniger als sechs verschiedene Klangbilder der nämlichen Melodie:

1. In H-moll, tief, mit schlichter $\frac{6}{8}$-Begleitung, piano (Takt 9—28).
2. In H-moll, hoch mit vollerer $\frac{6}{8}$-Begleitung, forte (Takt 28—52).
3. In E-moll, Mittellage, $\frac{6}{8}$ und $\frac{8}{8}$ in der Begleitung gemischt, mezzoforte (Takt 100—119).
4. In E-moll, hoch, voller Klang, $\frac{6}{8}$ und $\frac{8}{8}$ gemischt, crescendo (Takt 119—143). Poco a poco bis fortissimo.
5. In H-moll tief, mit $\frac{12}{16}$-Begleitung, forte Takt 207 bis 226).
6. In H-moll hoch, mit $\frac{12}{16}$ und $\frac{6}{8}$ gemischt, poco a poco crescendo zum fortissimo. (Takt 226—254).

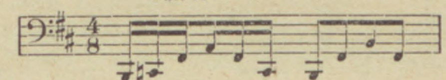
Gegenüber dem agitato, dem mächtig ausgreifenden Schritt, der düsteren Größe des Hauptsatzes in seinen sechs wechselvollen Instrumentierungen haben die Zwischensätze mehr hellen Glanz, mehr chevalereske Eleganz, eine leichte Beweglichkeit, federnden Rhythmus. Beide Intermezzi (II und IV des Aufbauschemas) sind von dem gleichen thematischen Stoff, nur durch Tonarten verschieden; das zweite Intermezzo übrigens durch eine eingeschobene glänzende Sequenz (Takt 183—195) sehr wirksam und spannend verlängert und durch die sausenden Passagen Takt 185 und 186, 189 und 190, die tremolierenden Bässe dieser Stellen in der Brillanz gesteigert. Von besonderem klanglichen Interesse die

Rückleitungen zum Hauptsatz, Takt 90—100 und 195—207. Welch ein merkwürdiges chromatisches Geschiebe in der rechten Hand, die aus der höchsten Höhe sich in Spiralen herunterläßt: plötzlich mitwegs kommt ihr der Baß entgegen, aus der tiefsten Tiefe chromatisch aufsteigend, bis schließlich Ober- und Unterstimme sich begegnen und nunmehr die Oberstimme allein ihrem Weg nach der Tiefe zustrebt. Dies Gegeneinander beider Hände von seltsam kühner harmonischer Wirkung (Takt 92—95, 199—202) durch die rassigen Dissonanzen, zu denen die Fülle der Wechsel- und Durchgangsnoten Anlaß gibt. Durch seine Schreibweise hat Chopin angedeutet, daß er (Takt 90) diese Stellen als Triolen auffaßt, also:



Es sei sogar empfohlen die Triolen bis Takt 99 beizubehalten, weil der Eintritt der Quartole, Takt 99, dann natürlicher erscheint und bequemer spielbar ist, als wenn man die Figur im $\frac{6}{8}$-Rhythmus (3×2) spielt:

Takt 99



Also wären, streng genommen, diese Takte als $\frac{4}{8}$ aufzufassen, erst Takt 100 tritt wieder $\frac{6}{8}$-Takt ein, in der rechten Hand, gegen $\frac{4}{8}$ in der linken. Im zweiten Intermezzo wären als $\frac{4}{8}$ zu spielen die Takte 195—198, $\frac{4}{8}$ gegen $\frac{6}{8}$ in den Takten 199—202, Takt 203 tritt wieder glatter $\frac{6}{8}$-Takt ein.
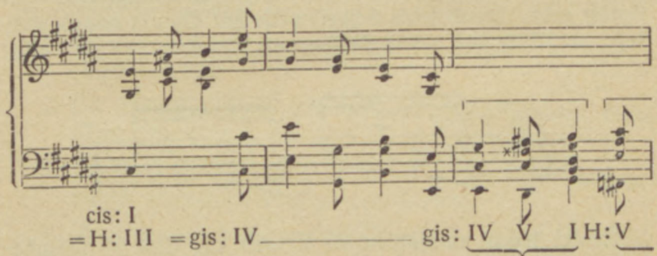
Die Coda (Takt 254—286) tritt im strahlenden H-dur als Krönung der hinreißenden Steigerung, die schon von Takt 223 an unablässig anwächst. Sie hat drei Abschnitte.
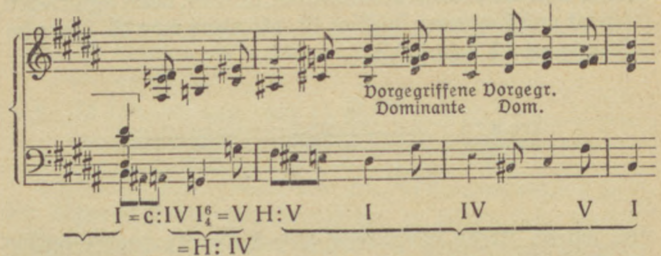
1. Abschnitt (Takt 254—261) H-dur. Wie Posaunenklänge, umrauscht von glänzenden Figuren.

2. Abschnitt (Takt 262—273). Plötzliches piano, neue Steigerung. Die linke Hand in 2taktigen Sequenzen aufwärts steigend:

H-dur—Gis-moll
Cis-moll—Ais-moll
Dis-moll—Cis-moll.

Dazu die rechte in kleinen Spiralenwindungen sich in die Höhe schraubend. Die reich ausgezierte H-dur-Kadenz (Takt 208—274) sei hier im harmonischen Auszug skizziert:





Sie mischt Cis-moll, Gis-moll, C-dur in das H-dur hinein.

3. Abschnitt (Takt 274—286). Ähnliche Satzweise wie in der großen A-moll-Etüde op. 25 Nr. 11. In kleinen Spiralenwindungen klirrender, prasselnder Absturz aus der Höhe, wie der feurige Schweif einer Rakete. In raschem diminuendo scheint der Glanz zu verlöschen, wird aber mit starkem Kraftaufwand noch einmal angefacht und in stolzem, pompösem Ausklang schließt das Stück.

5. Kapitel

Einzelne ausgewählte Stücke

Fantasie F-moll. Op. 49

Erschienen 1842

Für die Gestaltung des ausgedehnten Stückes läßt sich schwer eine einfache Formel finden. Es verwendet sonatenartige Züge, aber mit der Freiheit, die einer „Fantasie" zusteht.

I. Einleitung Marcia Grave (Takt 1—43).
(F-moll, As-dur, F-moll, E-dur, F-dur, C-dur, B-dur, Des-dur, F-dur.)
Überleitung zu Teil II (Takt 43—67).
(F-moll, As-dur, C-moll, Es-dur, Es-moll, Ges-dur, B-moll, Des-dur, Ges-dur nach F-moll.)

II. Gruppe der Hauptthemen (Takt 68—143).
1. Thema (Takt 68—77) (F-moll).
2. Thema (Takt 77—85) (As-dur).
Überleitung zum 3. Thema Takt 85—92.
(Es-dur, F-dur nach C-moll.)
3. Thema (Takt 93—127) {(C-moll, Es-dur nach Ges-dur, As-dur, B-dur, Es-dur mit Ausweichung n. E-dur.)
4. Thema (Takt 127—143) (Es-dur m. Trugschluß n. E-dur).

III. Durchführungsteil (Takt 143—235).
1. Abschnitt (Takt 143—155) (E-dur, B-moll, Des-dur) entspricht (Takt 43—67).
2. Abschnitt (Takt 155—164) (C-moll, Es-moll) entspricht dem 1. Thema (Takt 68—77).
3. Abschnitt (Takt 164—172) (Ges-dur) entspricht dem 2. Thema (Takt 77—85).

4. Abschnitt (Takt 172—198) (Des-dur, Es-dur nach Es-moll, Ges-dur) entspricht Takt 85—92.
   Lento-Intermezzo (Takt 199—222) (H-dur).
6. Abschnitt (Takt 223—235) (B-moll, Ces-dur) entspricht Takt 143—155.

IV. Reprise (Takt 236—309), entspricht Teil II, nur in andere Tonarten transponiert, eine

also: B-moll, Des-dur. As-dur, B-dur, C-dur, F-moll, As-dur nach H-dur, Des-dur, Es-dur, As-dur, As-dur mit Ausweichung nach A-dur, As-dur mit Trugschluß nach A-dur.

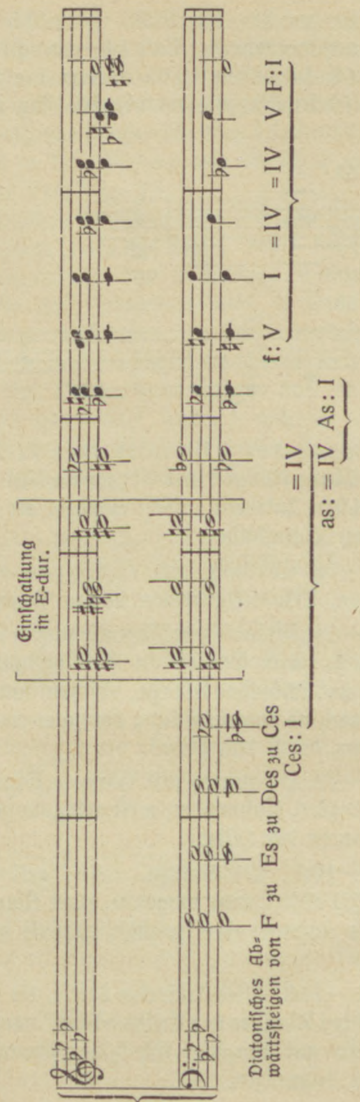
V. Coda (Takt 309—331).
1. Abschnitt (Takt 309—319) (A-dur nach As-dur).
2. Abschnitt (Takt 319—331) (As-dur).

Also eine Art Trauermarsch als Einleitung. Daran knüpft sich nach lebhafterer Überleitung eine sonatenartige Exposition von vier Themen. Der Durchführungsteil ist in seiner größeren Hälfte eine Transposition der Exposition, schiebt ein langsames Intermezzo ein und kommt auf eine Reprise hinaus, die zum drittenmal die Hauptthemen in neuer Transposition bringt.

I. Marcia (Takt 1—42). Einteilung: 10 + 10 + 8 + 8 + 6 = 42 Takte. Der erste Gedanke (Takt 1—4) dialogartig: 2 Takte, wie tiefe Streicher unisono und in Oktaven, als Antwort der hohe Chor der Holzbläser in voller Harmonie. Die 10 Takte des ersten und zweiten Abschnitts kommen dadurch zustande, daß (Takt 9 und 10) die Bässe sich in symphonischer Art die As-dur-Bläserphrase zu eigen machen und dadurch die Melodie erweitern. Takt 17 und 18 kommt die Zehntaktigkeit zustande durch eine Einschaltung von 2 Takten E-dur = Fes-dur in die 8taktige F-moll-Kadenz. Die folgende harmonische Skizze wird die tonalen Zusammenhänge klarmachen. (Siehe Notenbeispiel S. 269.)

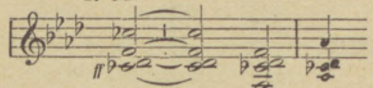
Die Sequenzbildung der Takte 21—28, 29—36 ist deutlich ersichtlich: Kadenzen in C-dur, B-dur, Des-dur, F-dur.

Die Überleitung vom langsamen Marschtempo zum raschen Tempo des zweiten Hauptteils durchaus fantasieartig.

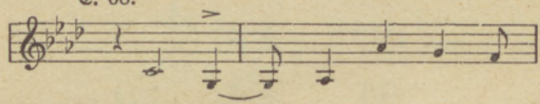


Von Takt 60 an werden die Bässe thematisch wichtig, die Trompeten- und Hörnerphrase, Takt 64—66, gibt den Anstoß zu dem Takt 68 folgenden agitato, das die unmittelbare Antwort darauf darstellt, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

T. 64.



T. 68.

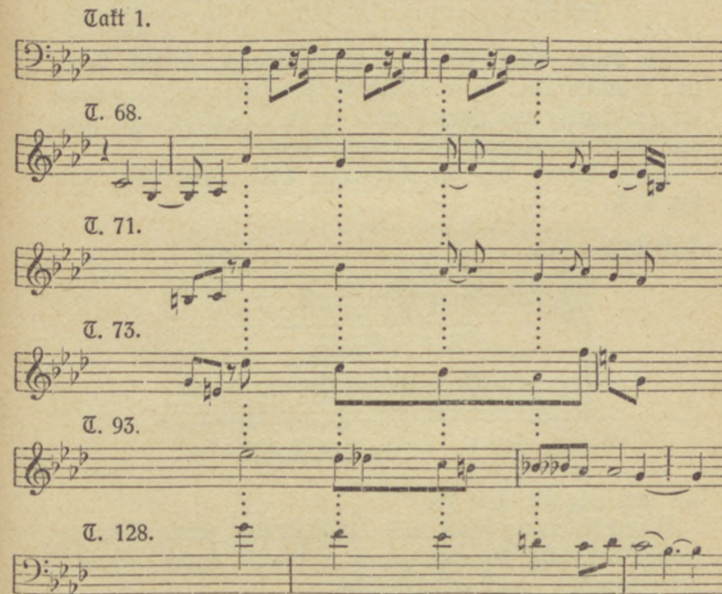


II. Die Gruppe der 4 Hauptthemen (Takt 68—143) in der farbenreichen, fülligen und klingenden Art des Klaviersatzes vom höchsten Interesse. Nicht weniger als sieben durchaus verschiedene Klangbilder:
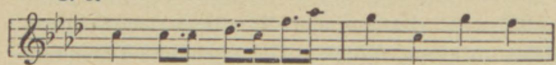
1) Takt 68—76. Melodie wie Clarinette solo singend, Mittellage, Triolenfiguration in der Begleitung.
2) Takt 77—84. Melodie zweistimmig hoch in Achteln gegen hohe Bässe und Tenöre in Triolenfiguration; vom reichsten und schönsten Klange, obschon nur dreistimmig notiert durch die Verschränkung der zwei- und dreiteiligen Rhythmen, durch das Pedal.
3) Takt 85—92. Posaunen- und Hörner-, Trompetenklänge unter erregter, flatternder, weit geschwungener Triolenfiguration in der Höhe.
4) Takt 93—100. Tristanisches brio, gellende Oktaven chromatisch absteigend, wogende, stark klingende Begleitung, als Antwort eine Holzbläserphrase hoch (Takt 95, 96).
5) Takt 101—108. Wiederum eine Stelle, die in der heißen Brunst ihres Klanges der Tristan-Musik vorgreift. Stetes crescendo auf langsam sich höher schraubenden chromatischen Sequenzen.

6) Takt 109—126. Triumphale Klänge, fegende Oktavgänge stürmen den gepanzerten Rhythmen eines Triumphmarsches entgegen. Markige Posaunen- und Trompetenklänge. Wuchtig und glanzvoll. Die E-dur-Episode innerhalb des vorherrschenden Es-dur (Takt 122—126) ähnlich in der Wirkung wie die schon erörterte E-dur-Episode Takt 17—19.
7) Martialisches Marschgebilde, Melodie legato tief, Bässe in Oktaven staccato tief.

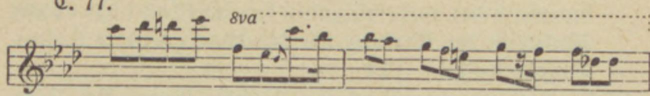
So verschiedenartig das überreiche thematische Material dieser Fantasie auch erscheinen mag, so sind dennoch innere Zusammenhänge vorhanden, an denen man sehen kann, wie in der Phantasie des Tondichters — sei es bewußt oder unbewußt — das eine Thema zum andern den Anstoß der Erfindung gegeben hat. Alle Themen nehmen ihren Ausgang entweder von der diatonisch absteigenden Tonfolge der Takte 1 und 2, oder vom Rhythmus der Takte 3 und 4.
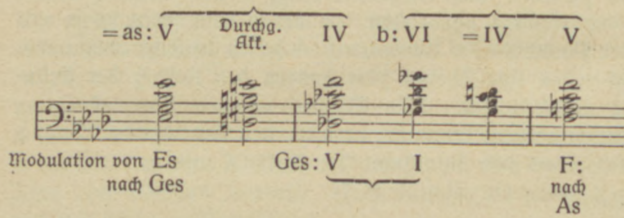


T. 3.



T. 77.



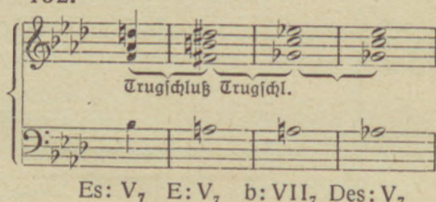
Die modulierende Sequenz, Takt 101—107, ist harmonisch folgendermaßen zu verstehen:



Die Stelle, Takt 142—152, ist aufzufassen als eine Kette von Septakkorden, die in durchgehenden Tönen weitergleitend trugschlußartig aus einer Tonart in die andere springt, ohne eine bestimmte Tonart klar auszuprägen.

Ganz ähnlich die Parallelstellen Takt 223—233, 309 bis 319.

Takt 142—152.
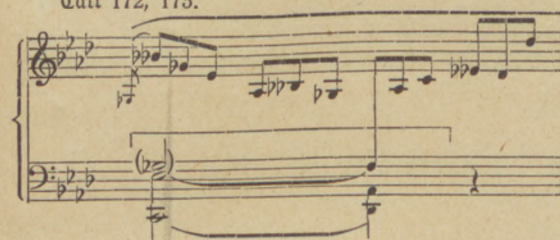


der nun folgende Teil der

Durchführung (Takt 155—180) ist eine getreue Wiederholung der Takte 68—92 von F-moll und As-dur, transponiert nach C-moll und Ges-dur.
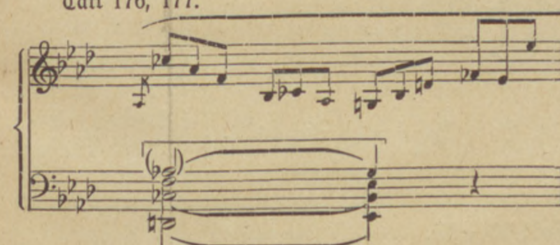
Geringe Unterschiede zeigen sich bei den Takten 172ff. gegen die korrespondierenden Takte 85ff. Takt 180—198 Ausklang und Überleitung zugleich von dem abschließenden Es-dur über Es-moll (Takt 185) nach Ges-dur (Takt 188 bis 198), daß enharmonisch gleich Fis-dur gesetzt nun sich folgerecht auflöst nach H-dur, der Tonart des nun folgenden auch durch den neu eintretenden 3/4-Takt hervorgehobenen

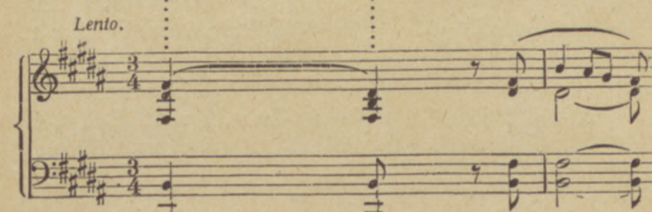
Intermezzo, Lento sostenuto. (Takt 199—222). In seiner Thematik knüpft das Intermezzo an die auffallend scharf rhythmisierten Takte 172, 173 und 176, 177 an, sodaß Takt 199 gleichsam als eine Fortsetzung von Takt 177 erscheint, unterbrochen durch die freie Phantasie Takt 178 bis 198 mit ihrem sich in der Höhe verlierenden zarten Gewölk von Figuration:

Takt 172, 173.



Takt 176, 177.





In freier melodischer Entfaltung breitet sich nach diesem Anstoß das Lento aus, in 3×8 Takten regelrecht verlaufend, in sich gegliedert nach dem dreiteiligen Schema: a b a. Dies liedartige Intermezzo wird plötzlich unterbrochen durch jene erregte Stelle, die in anderer Tonart schon Takt 174ff. aufgewiesen wurde. Sie geht schließlich zurück auf den Triolenrhythmus Takt 43, der die Figurierung der ganzen Fantasie bestimmt.

Die Reprise (Takt 236—309) ist eine transponierte Wiederholung des ganzen II. Hauptteils (Takt 68—143). Ihr folgt (Takt 309ff.) jene eben erwähnte erregte Stelle von Takt 223ff., die man schon zur

Coda zu rechnen hätte. Takt 315—317 wirksamer chromatischer Absturz, der in eine Reminiszenz des langsamen Intermezzo mündet (Adagio, Takt 319, 320). Mit einer weit auseinander gefalteten, auf und ab wogenden As-dur-Figuration verklingt das Stück. Zwei starke Akkordschläge beschließen mit Bestimmtheit.

Barcarole. Op. 60. Fis-dur

Erschienen 1846

Aufbau:

I. A) Takt 1—39.

Einleitung 5 Takte.

(a, b, a):	9+9+(9+3) Takte.	(Fis-dur, Cis-dur, H-dur. Dis-dur, Fis-dur, H-dur, Cis-dur, Fis-dur n. A-dur.)

II. B) Takt 40—83.

a, a Takt 40—61.	11+11 Takte.	(A-dur, Gis-dur, Fis-dur n. A-dur.)
b, c Takt 62—84	16+6 Takte.	(A-dur, Cis-moll, E-dur, A-dur n. Cis-dur.)
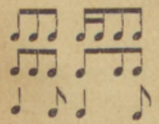
III. A) Takt 84—116.

a	Hauptthema Takt 84—93 9 Takte (entspricht Takt 24—33).	Fis-dur, H-dur, Cis-dur, Fis-dur.)
b	Takt 93—103 10 Takte (entspricht Takt 62—72).	(Fis-dur mit Ausweichungen.)

Coda Takt 103—116. 14 Takte.

Eine große dreiteilige Liedform A, B, A, deren Reprise sowohl das Hauptthema umfaßt, wie auch einen Teil des Mittelsatzes B (Takt 62ff.).

In der Gattung „Barcarole", Gondellied, ein unvergleichliches Stück, ein lyrischer Erguß von berückender Schönheit, und dabei eine „Impression" von scharfer Prägung. Der Ruderrythmus $\frac{6}{8}$ durchzieht in der Begleitung das ganze Stück in drei Abwandlungen:



die dem Stück erst den Reichtum seiner Durchführung und seine weite Ausdehnung ermöglichen. Wäre das ganze Stück nur auf einen Rhythmus gestellt, so müßte es bei seiner Länge unbedingt monoton klingen.

I. Einleitung dominantisch, klangvoller Orgelpunkt auf Cis, in Sequenzen stufenweise von der Höhe und vom forte zum piano absteigend.

Das Hauptthema (Takt 6—15) 9taktig, durch Einfügung des überschüssigen Takt 13, der dem crescendo und der schönen Wölbung der Phrase zuliebe eingeschoben ist. Über dem graziösen Barcarolen-Rhythmus der linken Hand ein Zwiegesang in der rechten, die duettierenden Stimmen bald in Terzen oder Sexten parallel gehend, bald in verschiedenem Gang sich voneinander trennend. Takt 15 und 16 eine Verbreiterung der vorhergehenden Kadenz, ein Ausklingen des Cis-dur-Akkordes, Takt 17—23, ein Mittelsatz mit Ausweichungen in benachbarte Tonarten: Cis-moll, H-dur, Ais-dur, diatonisch absteigend. Takt 20, 21 Hauptmelodie im Tenor Takt 24—32 variierte Reprise des Hauptthemas, dessen Fis-dur dem Ais-dur

von Takt 23 in sehr wirksamer, plötzlicher Rückung folgt. Der ganze Abschnitt endet (Takt 28—33) in einem schön ausgebreiteten crescendo, das Takt 32 in einer bemerkenswerten Klanghäufung gipfelt: Über dem vom Pedal gehaltenen Cis verschwimmen ineinander sämtliche Töne der Skala cis, dis, eis, fis, gis, ais, h, cis in zauberhaft klingendem diminuendo: ein impressionistischer Effekt, ein Klang wie flutendes Wasser, eine kleine Welle in die andere gleitend. „Man meint, die nach allen Seiten durcheinander laufenden Kreise im Wasser zu sehen, wenn das eingezogene Ruder auf der Wasserfläche gleitet". Takt 35—40 Überleitung von der Fis-Tonalität des 1. Hauptteils zum A-dur des Mittelteils. Von glücklicher Kontrastwirkung die Einstimmigkeit zwischen dem fülligen Satz vorher und nachher. Die folgende poetische Deutung sei gleich der vorangegangenen aus meiner Chopin-Biographie hier zitiert:

„Langsamer gleitet das Boot dahin, von den Rudern fallen Tropfen herab (die kleinen Vorschläge), nun treibt die Strömung es sanft, vom Ufer fällt es wie kühler Schatten grüner Bäume aufs Wasser: mit prächtiger Wirkung setzt der Mittelsatz in A-dur ein". Langsam regen sich wieder die Ruder.

Der Mittelsatz (Takt 40—84) in A-dur beginnt. Seine erste 11 taktige Melodie melodisch, rhythmisch und konstruktiv reizvoll. Gliederung 4 + 4 + 3 Takte. Gerade die vierten Takte wirken merkwürdigerweise als überschüssig: die melodische Phrase geht im dritten Takt zu Ende (Takt 42 und 46), der vierte Takt mit seiner hinaufschnellenden, spritzenden Figur klingt, als würde das Boot mit einem energischen Ruderschlag ruckweise weiter getrieben. Von Takt 51—61 Wiederholung des vorhergehenden Abschnitts, in Oktaven in satterer, glänzenderer Klangfassung.

Takt 62—77 zweiter Abschnitt (b) des Mittelsatzes, der dann von A-dur nach Fis-dur transponiert in der Reprise von Takt 93 an noch einmal Dienst verrichtet. „Wie ein heimlicher Liebesgesang erklingt es, steigert sich glutvoll, nimmt an Stärke wieder ab und verliert sich schließlich in einer schwärmerischen Improvisation in graziösen Arabesken." Die Überleitung zu dieser Takt 78 beginnenden Improvisation von besonderem harmonischen Reiz in ihrem allmählichen Gleiten aus
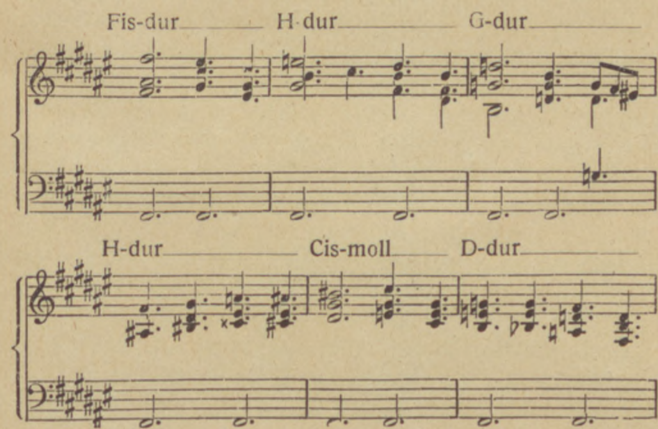
dem Dominantklang E (in A-dur) über d und cis in den Bässen nach Cis-dur. Hier der harmonische Auszug dieser auf Orgelpunkt und gleitenden Durchgangstönen beruhenden Stelle. A-dur, A-moll, Fis-dur und Cis-dur berühren sich hier. Der Drehpunkt liegt auf dem Akkord d a f c und d gis f c, der einerseits A-moll zugehörig ist, andererseits die Unterdominante h dis fis in Fis-dur vertritt.
(d, gis, c, f = d, gis, his, f = dis, gis, h, fis.) (Siehe Notenbeispiel S. 278.)
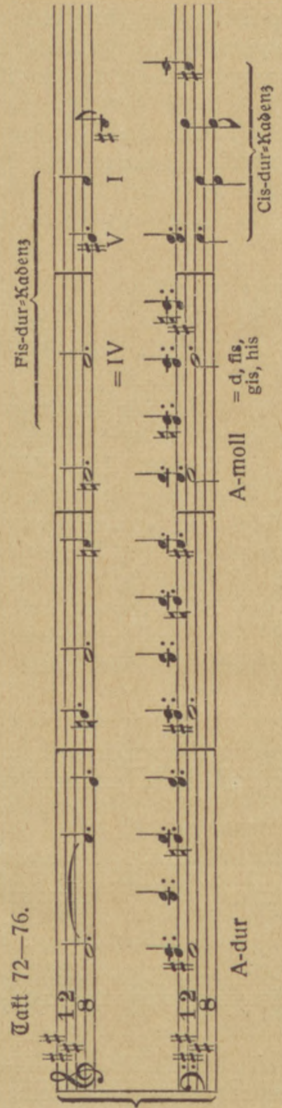
III. Die Reprise zweiteilig.

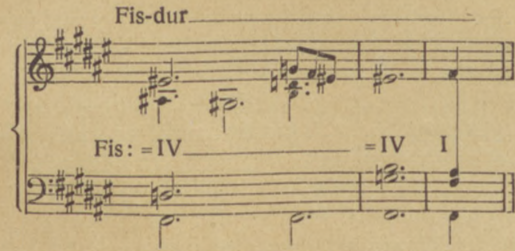
1. Teil. (Takt 84—93) eine Wiederholung des Hauptthemas, klanglich gesteigert durch die Baßführung in Oktaven und volleren Satz in der rechten Hand.

2. Teil (Takt 93—103). Wiederaufnahme der Takte 62ff. aus dem Mittelsatz, jetzt in Fis-dur ekstatisch gesteigert, in prächtiger Fülle des Klanges. Diese Fülle der ganzen Reprise bedingt den Glanz und die Breite der nun folgenden

Coda (Takt 103ff.) Sie beginnt mit einer der reizvollsten Orgelpunktwirkungen der ganzen Klavierliteratur. Über dem in der Tiefe dröhnenden fis hebt sich die ekstatisch singende Melodie, gestützt von Mittelstimmen, auf denen die erlesene harmonische Pracht der Stelle in der Hauptsache beruht. Hier das harmonische Skelett des Orgelpunkts:







Über dem Orgelpunkt wechseln die Tonarten Fis-dur, H-dur, G-dur, H-dur, Cis-moll, D-dur, Fis-dur. Besonders die letzten drei Takte von absonderlich faszinierender Wirkung durch die Einmischung des C-dur-Dominantklanges g h d f (=eis) in Fis-dur. Dieser Akkord wie auch das d, gis, h, eis des vorhergehenden Taktes zu verstehen als Variante der Fis-dur-Moll-Unterdominante:

h d fis=h d f=g h d f=g h d eis=gis h d eis.

Berceuse. Op. 57. Des-dur

Erschienen 1845

Die Formidee dieses Stückes ist eine doppelte: Ein basso ostinato in der linken Hand, der sich mit geringen Varianten unablässig wiederholt, 1 taktig und darüber 4 taktige Variationen über das Des-dur-Thema. Die Tonart Des-dur wird nicht ein einziges Mal verlassen. Nur gegen den Schluß hin schiebt sich (Takt 11 und 12 vor dem Schluß) die Unterdominante des g b zweimal hinein. Dennoch harmonisch keinerlei Dürftigkeit, sondern die Fülle feiner, gewählter Zusammenklänge, die sich aus dem duettierenden Gefüge der Oberstimmen, aus dem fantasievollen Zug der Figuration ergeben.

Takt 1 u. 2. Einleitung, markiert den Berceusen-Rhythmus das Schaukeln der Wiege.
" 3—6. Thema. Das Wiegenland.
" 7—69. 16 Varianten über das Wiegenlied, immer den ostinaten wiegenden Baß beibehaltend.
" 70—72 kurze Coda.

Mit der Barcarole und den Préludes gehört dies bezaubernde Stück zu den genialen impressionistischen Leistungen Chopins. Es ist in sich als absolute Musik vollkommen verständlich, mit überzeugender Logik durchgeführt, gleichzeitig jedoch eine Klangpoesie von greifbarer bildhafter Deutlichkeit. Alles beherrscht von dem Schaukeln der Wiege und dem Wiegenlied: „Man meint die Stille eines heißen Sommernachmittags zu spüren, das Summen der Fliegen zu hören, die liebliche Stimme der jungen Mutter zu vernehmen, die ihr Kind in Schlaf wiegt." Von besonderer Meisterschaft die Art, wie die einzelnen Variationen aufeinander folgen, wie alle Einförmigkeit vermieden ist trotz der streng durchgeführten Viertaktigkeit. Bald werden mehrere Variationen zu einer größeren melodischen Linie zusammengefaßt, (wie z. B. Takt 7—15, Takt 49—57, Takt 57—72), bald weicht die Viertaktigkeit 2taktigen Gebilden, wie Takt 33 und 34, 35 und 36, 37 und 38, 39 und 40, 45 und 46, 47 und 48. Die Reihenfolge der einzelnen Variationen ist durchaus nicht gleichgültig, das Stück würde in dem wohltuenden Ausgleich seiner auf- und absteigenden Konturen verlieren, wenn man die einzelnen Variationen von der ihnen zugewiesenen Stelle anderswohin versetzen wollte.